Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1920

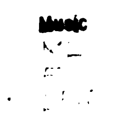
Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

Siebenundzwanzigster Jahrgang

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1921



INHALT

Bibliotheksordnung

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — täglich von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist von 11—12 Uhr gestattet.

Während des Monats August bleibt die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht

Besuch und Benutzung der Musikbibliothek Peters haben seit dem Ausbruch des Weltkrieges im verflossenen Jahre zum ersten Male wieder die Durchschnittshöhe der früheren Jahre erreicht. Die Bibliothek wurde von 3945 Personen (gegen 3516 im Vorjahre) besucht, von denen 3567 (3166) insgesamt 10905 (9029) Werke (5724 theoretische und 5181 praktische) verlangten. Und da die steigende Tendenz auch im laufenden Betriebsjahre anhält, so dürfte bald wieder mit den alten Zahlen zu rechnen sein.

Infolge kommunistischer Straßenkrawalle mußte die Bibliothek vom 5. bis 11. März 1920 geschlossen bleiben, doch kam sie erfreulicherweise, ohne Schaden erlitten zu haben, über diese schlimmen Zeiten hinweg, obwohl der Herd der Unruhen in unmittelbarer Nähe lag. Dem im offiziellen Programm der „Leipziger Universitätswoche“ (Juni 1921) vorgesehenen Besuche der Musikbibliothek Peters, verbunden mit einer Führung durch die Räume des Instituts, leistete eine stattliche Schar von Besuchern Folge, bei denen namentlich Schweden ein starkes Kontingent stellte. Als Vertreter der Bibliothek nahm der Leiter an den Tagungen teil, die zur Feier der Wiederkehr des Stiftungstages des „Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung“ in Bückeburg veranstaltet wurden (19.—21. Juni).

Von den Neuerwerbungen mögen die Antiquaria zuerst genannt sein: Bach, J. M., Kurze und systematische Anleitung zum General-Baß. Cassel 1780; Bossler, H. P., Elementarbuch der Tonkunst. Speier 1782; Knecht, Justin Heinr., Erklärung einiger .... Grundsätze aus der Voglerschen Theorie. Ulm 1785; Löhlein, Georg Simon, Clavier-Schule. 4. Aufl. Leipzig 1782; Samber, Joa., Manuductio ad organum. Saltzburg 1704; Schröter, Christoph Gottlieb, Deutliche Anweisung zum General-Baß. Halberstadt 1772. Eine höchst willkommene Ergänzung fand unser unvollständiges Exemplar von C. Fr. Cramers „Magazin der Musik“ durch die Erwerbung der zweiten Hälfte des zweiten Jahrgangs (7.—12. Stück). Herr Kapellmeister Dr. Peter Raabe machte der Bibliothek Giuseppe Paoluccis „Arte pratica di Contrappunto“ (3 Tle.), Venezia 1765, in S. W. Dehns sauberer Abschrift zum Geschenk,

wofür ihm auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt sein soll. Die Neuerwerbungen aus der jüngsten Musikliteratur sind in dem hinten angehängten Verzeichnis durch * besonders bemerkt.

Unter den Musikalien erfuhr besonders die Abteilung der **Opern-Partituren** einen beträchtlichen Zuwachs. Es wurden neu erworben: Bellini, Norma (vorher nur handschriftlich vorhanden), Boito, Mefistofele, Ponchielli, La Gioconda, Puccini, La Bohème, Madama Butterfly, Manon Lescaut, Verdi, Un ballo in maschera, Otello, und Franz Schreker, Der Schatzgräber. Von den übrigen Anschaffungen seien noch genannt die Klavierauszüge: Erich Wolfgang Korngold, Die tote Stadt, Paul Graener, Schirin und Gertraude, und die von L. Schiedermair im Auftrage des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg besorgte Ausgabe von Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen.

Dank des freundlichen Entgegenkommens der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler in Leipzig konnte zum ersten Male nach dem Weltkriege die vollständige Bibliographie der in Amerika, Frankreich und Holland erschienenen Musikliteratur wieder gebracht werden. Dieselbe Stelle hat es uns auch ermöglicht, vom Jahre 1921 an die englischen Neuerscheinungen auf diesem Gebiete wieder verzeichnen zu können. Es ist uns eine angenehme Pflicht, dem Vorstande des Vereins unsern wärmsten Dank für seine gütige Unterstützung auch hier aussprechen zu dürfen. Die durch die Kriegsjahre in der Bibliographie der ausländischen Musikliteratur entstandenen Lücken in unseren Jahrbüchern werden sich freilich nicht mehr ausfüllen lassen. Doch wird das demnächst in Holland erscheinende „Bulletin musicologique“ dafür einigermaßen Ersatz leisten.

In der Liste der am meisten gelesenen Werke tritt das Ausland noch immer stark zurück hinter der nationalen Literatur.

A. Theoretisch-literarische Werke: Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen (Herm. Kretzschmar) (53mal); Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (49); Sammelbände der J. M. G. (44); Neue Zeitschrift für Musik (41); Berühmte Musiker, Lebens- und Charakterbilder. Hersg. von H. Reimann (37); Allgemeine Musikalische Zeitung (Breitkopf & H.) (34); Neue Musik-Zeitung (33); Spitta, Philipp, Johann Sebastian Bach (32); Thayer-Riemann, Ludwig van Beethovens Leben (32); Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (31); Allgemeine Deutsche Musikzeitung, Berlin (30); Riemann, H., Handbuch der Musikgeschichte (28); Handbücher der Musiklehre. Hersg. v. Scharwenka (27); Monatshefte für Musik-Geschichte (27); Berlioz, Hector, Instrumentationslehre (Richard Strauß) 26); Halm, Aug., Die Symphonie Anton Bruckners (26); Die Musik (B. Schuster) (26); Louis, Rudolf und Ludwig Thuille, Harmonielehre (25); Halm, Aug., Von zwei Kulturen der Musik (22); Nagel, Wilibald, Beethoven und seine Klaviersonaten (21); Sammlung musikalischer Vorträge, hersg. von Waldersee (21); Glasenapp, Carl Fr., Das Leben Richard Wagners (20); Louis, Rudolf, Anton Bruckner (20); Riemann, H., Analysen von Beethovens Klaviersonaten (20); Schweitzer, Albert, J. S. Bach (20); Kalbeck, Max, Johannes Brahms (19); Louis, Rudolf und Ludwig Thuille, Schlüssel zur Harmonielehre (19); Signale für die musikalische Welt (19); Stöhr, Rich., Musikalische Formenlehre (19); Musikalisches Wochenblatt (19); Bie, Oskar, Die

Oper (18); Johann Adolf Scheibens Kritischer Musikus (18); Dahms, Walter, Schubert (17); Reißmann, Aug., Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke (17); Breithaupt, Rud. M., Die natürliche Klaviertechnik (16); Zeitschrift für Musikwissenschaft (16).

Je 15mal: Chrysander, Händel; Lessing, Theodor, Schopenhauer. Wagner. Nietzsche. Einführung in moderne deutsche Philosophie; Schönberg, Arnold, Harmonielehre; Winterfeldt, C. von, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter; Zeitschrift der I.M.G.

Je 14mal: Dommer-Schering, Handbuch der Musikgeschichte; Jahn-Abert, W. A. Mozart; Marx, Ad. Bernh., Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen; Niemann, Walter, Die Musik der Gegenwart; Wagner, Rich., Gesammelte Schriften und Dichtungen.

Je 13mal: Abert, Herm., Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik; Bekker, Paul, Beethoven; Kalischer, Alfr. Christl., Beethoven und seine Zeitgenossen; Riemann, H., Geschichte der Musik seit Beethoven (1800—1900); Wagner, Rich., Mein Leben.

Je 12mal: Bach-Jahrbuch; Gevaert, F. A., Neue Instrumenten-Lehre (H. Riemann); Halm, Aug., Von Grenzen und Ländern der Musik; Kalischer, Alfr. Chr., Beethovens sämtliche Briefe; Kinsky, Georg, Katalog des Musikhistorischen Museums von W. Heyer in Cöln. Laser, Arthur, Der moderne Dirigent; Locher, C., Die Orgel-Register und ihre Klangfarben; Niecks, Fr., Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker; Storck, Karl, Geschichte der Musik.

Je 11mal: Archiv für Musikwissenschaft; Bach, C. Ph. E., Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen (Niemann); Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung (A. B. Marx); Dahms, Walter, Schumann; Ergo, Emil, Über Richard Wagners Harmonik und Melodik; Grove, George, Beethoven und seine neun Symphonien; Heinemann, Ernst, Über das Verhältnis der Poesie zur Musik; Marcello, Benedetto, Das Theater nach der Mode (Einstein); Naumann, Emil, Illustrierte Musikgeschichte. Hersg. v. Schmitz; Niemann, Walter, Das Klavierbuch; Pembaur, Josef d. J., Von der Poesie des Klavierspiels; Reimann, Heinr., Robert Schumanns Leben und Werke; [Schenker, Heinrich], Neue musikalische Theorien und Phantasien; Schering, Arnold. Tabellen zur Musikgeschichte; Schreyer, Johannes, Von Bach bis Wagner. Beiträge zur Psychologie des Musikhörens.

Je 10mal: Blüthner, Julius und Heinrich Gretschel, Der Pianofortebau; Chamberlain, H. S., Richard Wagner; Graeflinger, Franz, Anton Bruckner; Hofmann, R., Praktische Instrumentationslehre; Kapp, Julius, Franz Liszt; Merkel, Carl Ludw., Der Kehlkopf oder die Erkenntnis und Behandlung des menschlichen Stimmorgans im gesunden und erkrankten Zustande; Paul, Oskar, Geschichte des Klaviers; Pazdirek, Franz, Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker; Pembaur, Josef d. J., L. v. Beethovens Sonaten Op. 31 Nr. 2 u. Op. 57; Pfitzner, Hans, Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz; Pfitzner, Hans, Vom musikalischen Drama; Pfordten, Herm. Freih. v., Franz Schubert und das deutsche Lied; Ramann, L., Franz Liszt. Als Künstler und als Mensch; Steinitzer, Max, Richard Strauß; [Wagner, Cosima], Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter; Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe. 1853—1871; Wolzogen, H. v., ‚Tristan' und ‚Parsifal', ihre Entstehung und ihre Bedeutung.

B. Praktische Werke: Denkmäler deutscher Tonkunst. I. Folge (103mal); Denkmäler der Tonkunst in Bayern (98); Denkmäler der Tonkunst in Österreich (71); Strauß, Rich., Rosenkavalier, Partitur (49); Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang 1—21 (47); Bach, Joh. Seb., Kammermusik-Werke, Gesamt-Ausgabe (44); Bach, Joh. Seb., Kirchen-Kantaten, Gesamt-Ausgabe (36); Strauß, Rich., Salome, Partitur (34); Wagner, Rich., Tannhäuser, Partitur (34); Bach, Joh. Seb., Klavier-Werke, Gesamt-Ausgabe (27); Schönberg, Arnold, Op. 16. Fünf Orchesterstücke (25); Strauß, Rich.,

Rosenkavalier, Klavier-Auszug (24); Puccini, Giac., Die Bohème, Klavier-Auszug (23); Beethoven, Ludw. v., Sonaten für Klavier (Urtext klass. Musikwerke) (22); Mozart, W. A., Don Juan, Partitur (22); Strauß, Rich., Ariadne auf Naxos, Partitur (19); Bruckner, Anton, Siebente Symphonie, Partitur (18); Bruckner, Anton, Neunte Symphonie (D-moll), Partitur (18); Monteverdi, Claudio, L'Orfeo (Neudruck nach der Ausgabe Venetia 1609) (16); Pfitzner, Hans, Palestrina, Partitur (16).

Je 15mal: Bach, Joh. Seb., Orgel-Werke, Gesamt-Ausgabe; Beethoven, Ludw. v., Symphonie Nr. 9, Partitur; Pfitzner, Hans, Palestrina (Klavier-Auszug); Publikation der Gesellschaft für Musikforschung. Die Oper, Teil I; Ravel, Maurice, Miroirs; Strauß, Rich., Op. 20. Don Juan, Partitur; Strauß, Rich., Salome (Klavier-Auszug).

Je 14mal: Beethoven, Ludw. v., Verschiedene Orchester-Werke, Gesamt-Ausgabe; Bruckner, Anton, ,Te Deum' für Chor, Soli und Orchester; Hoffmann, E. T. A., Undine (Klavier-Auszug); Strauß, Rich., Die Frau ohne Schatten (Klavier-Auszug).

Je 13mal: Bach, Joh. Seb., Kammermusik für Gesang, Gesamt-Ausgabe; Beethoven, Ludw. v., Trios für Pianoforte, Violine u. Violoncell, Gesamt-Ausgabe; Mahler, Gust., 2. Symphonie (c-moll), Partitur; Strauß, Rich., Ariadne auf Naxos (Klavier-Auszug); Tschaikowsky, P., Op. 74. Symphonie pathétique Nr. 6 [H-moll], Partitur; Wagner, Rich., Die Meistersinger von Nürnberg, Partitur.

Je 12mal: Beethoven, Ludw. v., Supplement (Gesang-Musik. Instrumental-Musik), Gesamt-Ausgabe; Brahms, Joh., Op. 83. Konzert (Nr. 2, B-dur); Dittersdorf, Karl v., Ausgewählte Orchesterwerke; Liszt, Franz, Faust-Symphonie, Partitur; [Monsigny], On ne s'avise jamais de tout, Partitur; Schönberg, Arnold, Op. 11. Drei Klavierstücke; Scriàbine, A., Op. 23. Sonate Nr. 3 (fis-moll); Tappert, Wilh., Sang und Klang aus alter Zeit; Wagner, Rich., Tristan und Isolde, Partitur.

Je 11mal: Beethoven, Ludw. v., Lieder mit Pianoforte, Violine u. Violoncell, Gesamt-Ausgabe; Beethoven, Ludw. v., Trios für Violine, Bratsche und Violoncell, Gesamt-Ausgabe; Brahms, Joh., Op. 51. 2 Quartette für Streichinstrumente, Partitur; Bruckner, Anton, Vierte Symphonie (romantische), Es-dur, Partitur; Debussy, Claude, Images; Gluck, Chr. v., Alceste, Partitur; Mozart, W. A., Streich-Quartette, Gesamt-Ausgabe; Schubert, Franz, Messen, Gesamt-Ausgabe; Strauß, Rich., Elektra, Partitur.

Je 10mal: Beethoven, Ludw. v., Op. 43. Die Geschöpfe des Prometheus, Partitur; Beethoven, Ludw. v., Für Pianoforte solo. Kleinere Stücke. Gesamt-Ausgabe; Beethoven, Ludw. v., Sonaten für Pianoforte (Peters); Beethoven, Ludw. v., Symphonien, Gesamt-Ausgabe; Haydn, Jos., Sämtliche Quartette, Partitur; Mahler, Gust., 3. Symphonie (D-moll), Partitur; Rachmaninow, S., Op. 27. Symphonie E-moll; Rousseau, J. J., Le Devin du Village, Partitur; Schönberg, Arnold, Op. 7. Quartett; Schreker, Franz, Vorspiel zu einem Drama; Schubert, Franz, Lieder für eine Singstimme, Gesamt-Ausgabe; Schubert, Franz, Sonaten für Pianoforte, Gesamt-Ausgabe; Schumann, Rob., Für das Pianoforte zu 2 Händen, Gesamt-Ausgabe; Scott, Cyril, Op. 74. Trois danses tristes; Strauß, Joh., Fledermaus, Partitur; Strauß, Rich., Don Quixote, Partitur; Strauß, Rich., Ein Heldenleben, Partitur; Weber, C. M. v., Der Freischütz, Partitur.

Leipzig, im Juli 1921

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz.
Bibliothekar.

Die armenische Messe und ihre Musik

Von

Egon Wellesz

Im Rahmen der orientalischen Kirchenmusik bietet die armenische dem Forscher nächst der griechischen das meiste Interesse; nur ist ihre Erforschung noch schwieriger, da es bisher noch nicht, wie bei der byzantinischen Musik, gelungen ist, ihre mittelalterliche Notation klarzulegen und solcherart den Weg in die Vergangenheit zu finden. Zwar wird von armenischen Geistlichen versichert, Komitas Keworkian — den Mitgliedern der ehemaligen I. M. G. mehr durch seine Forschungen über das armenische Volkslied als durch seine notationsgeschichtlichen Arbeiten bekannt — sei es gelungen, eine Anzahl von Neumen zu entziffern [1]), doch hat niemand das Material einsehen können, das nach der schweren Erkrankung dieses Gelehrten versiegelt im Patriarchat von Konstantinopel liegt. Schon vorher hatte aber auch ein unglücklicher Zufall verhindert, daß Pierre Aubry seine Erfahrungen, die er auf Grund eingehender Studien und einer Reise nach Armenien gesammelt hatte, verwerten konnte; denn seine Veröffentlichungen in der Tribune de St. Gervais 1901—1903 über diesen Gegenstand sind mit Reisenotizen angefüllt und berühren nur zum geringsten Teil das eigentliche Thema. Was aber davon gebracht wird, ist höchst beachtenswert und läßt bedauern, daß es zu einer eigentlichen Veröffentlichung der Resultate der armenischen Reise nicht gekommen ist, die Pierre Aubry zweifellos beabsichtigt hatte, und die nur durch seinen frühen Tod vereitelt wurde.

Was an notationsgeschichtlichem Material feststeht, hat Peter Wagner in der zweiten Auflage seiner „Neumenkunde" gesammelt und in die vergleichende Betrachtung einbezogen; es wäre sehr zu begrüßen, wenn er auch als der berufenste Fachmann der musikalischen Seite des armenischen Problems näher treten wollte, das bisher gänzlich vernachlässigt wurde. Denn abgesehen von

[1]) Dies bestätigt auch F. Macler in seinem in der École des Hautes Études sociales zu Paris am 26. Januar 1917 gehaltenen Vortrag, *La Musique en Arménie* (Paris, Librairie E. Nourry 1917), der durchaus auf einem Gespräch mit Komitas Keworkian und Auszügen aus den bekannten älteren Quellen über die Urzeit der armenischen Musik aufgebaut ist. Der Vortrag beginnt damit, daß Macler erzählt, er habe in der Bibliothek von Etschmiadzin gearbeitet, als Komitas ihm freudig mitteilte, er habe soeben eine Neume entziffert.

den Abschnitten in Pierre Aubrys „Le rythme tonique“ [1]), verfaßt vor der eigentlichen Beschäftigung mit der armenischen Musik, findet sich das wichtigste Material nur in der Serie von Artikeln, welche Dupoux über die Meßgesänge in der Tribune de St. Gervais veröffentlicht hat [2]). Und doch würde gerade die armenische Kirchenmusik einer ganz besonderen Beachtung wert sein. Denn wenn man die Entwicklung und die wechselseitigen Beziehungen der orientalischen Kirchen vom kulturellen Standpunkt betrachtet, so ergibt es sich von selbst, daß man der armenischen nächst der byzantinischen das größte Augenmerk zuwendet.

Bei meinen Arbeiten über die byzantinische Musik wurde ich demgemäß unwillkürlich auf die armenische Musik gelenkt, die man in Wien ganz besonders günstig studieren kann, da die katholischen Armenier hier ein Kloster haben und in der zugehörigen Kirche den Gottesdienst nach armenischem Ritus zelebrieren. Die Sprache dieses Gottesdienstes ist das Altarmenische; man findet also hier die gleiche Spaltung wie beim heutigen Griechischen zwischen einer Sprache der Gelehrten und einer Volkssprache, ohne daß aber dieser Gegensatz zu Konflikten wie bei den Griechen führen würde. Das Klassisch-Armenische oder Altarmenische wurde nach der Überlieferung im 5. Jahrhundert zur Schriftsprache erhoben; damals entstand in dem von Persien abhängigen Teil des Königtums eine Schrift, deren Erfindung allgemein einem Geistlichen, Mesrob, zugeschrieben wurde, um eine Übersetzung der heiligen Schrift ins Armenische zu ermöglichen. Durch die Erfindung einer eigenen Schrift befreite man sich von der bis dahin währenden syrischen Bevormundung und begann die Schaffung einer eigenen christlichen Literatur in Anlehnung an die griechische [3]). Diese Blütezeit des armenischen Schrifttums im 5. Jahrhundert, der im 6. und 7. eine tiefgehende Stagnation folgte, war für die Zukunft der armenischen geistigen Kultur entscheidend; sie gilt als die „goldene Zeit“ nach der Terminologie der Wiener Mechitharisten [4]), und die Oskedarjan hajerēn, die Goldzeitsprache, ist in der Grammatik und der Schreibung als Schriftsprache bis ins 20. Jahrhundert beibehalten worden, während das gesprochene Armenisch im Laufe der Jahrhunderte tiefgehende Veränderungen erfahren hat. Während nun zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Mechitharisten auf San Lazzaro die Gelehrtensprache wissenschaftlich erforscht und allein für wertvoll erklärt hatten, wandten in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts die Wiener Mechitharisten auf Grund eingehender handschriftlicher Studien zwecks Datierung verschiedener Sprachdenkmäler den Vulgärtexten erhöhte Aufmerksamkeit zu [5]). Dies ist keineswegs verwunderlich, wenn man weiß, wie lebhaft die Wiener Mechitharisten, deren Mitglieder zum großen Teil aus dem Mutterlande stammen, an den Sitten ihrer

[1]) Paris 1903.
[2]) Dupoux, Les chants de la Messe. Tribune de St. Gervais 1903.
[3]) A. Baumstark, Die christlichen Literaturen des Orients. II, S. 65.
[4]) A. Meillet, Altarmenisches Elementarbuch, Heidelberg 1913. S. 2.
[5]) J. Karst, Grammatik des Kilikisch-Armenischen. S. 5.

Heimat hängen und die Pflege des Volksliedes neben dem Kirchengesang als ihre Pflicht ansehen. Man spricht häufig von dem Besuch, den Komitas Keworkian vor einigen Jahren, auf der Reise nach Paris begriffen, dem Wiener Kloster abgestattet und ihnen Volkslieder vorgesungen hatte. Die Zuneigung zur Heimat ist so groß, daß das Trennende zwischen Unierten und Nichtunierten kaum empfunden wird.

Die Unionsbestrebungen der Armenier reichen bis in die Zeit der Kreuzzüge zurück, und selbst einige Katholiki von Etschmiadzin haben Beziehungen zu Rom gesucht[1]), die außer in politischen Momenten in dogmatisch nahen Beziehungen ihre Begründung hatten. Im Jahre 1565 ließ Papst Pius IV. in Rom eine armenische Druckerei errichten. Gregor XIV. 1590/91 begann mit dem Unterricht junger Armenier. Eine weitere Annäherung an Rom erfolgte aber durch die Gründung der „Propaganda“ 1623 daselbst[2]). Und es begann eine weitere Annäherung, die durch die Bestrebungen Mechithars zu einer dauernden Union führte.

*

Mechithar (1676—1749), geboren zu Sebeste in Kleinasien, ist der Begründer der „Congregatio monachorum Antonianorum Benedictinorum Armeniorum“.

1691 zum Diakon geweiht, war er durch Missionäre in Erzerum mit dem Dogma der katholischen Kirche bekannt geworden und trat 1696 über. Er zog, kaum 25 Jahre alt, nach Konstantinopel, wo er in der Vorstadt Galata unter dem äußeren Vorwand einer Druckerei, eine Bildungsschule für junge Leute errichtete, die er zu religiöser und wissenschaftlicher Tätigkeit heranzog. Aber schon im nächsten Jahre veranlaßte ihn die Verfolgung durch den schismatischen Patriarchen Avedik zur Flucht nach Venetien; die Signoria wies ihm einen Platz zum Bau eines Klosters in der unter venetianischer Oberaufsicht stehenden Stadt Modon auf der Halbinsel Morea an[3]). Papst Clemens XI überließ Mechithar, seiner Kongregation die Ordensregeln des hlg. Basilius Augustinus oder Benedikt zugrunde zu legen. Mechithar entschied sich für letztere und wurde der erste Abt der Kongregation: er baute 1706 ein Kloster und 1708—11 eine Kirche; als aber 1714 Krieg zwischen Venedig und der Türkei ausbrach, verließ er den exponierten Platz, der auch tatsächlich bald darauf von den Türken besetzt wurde, und wandte sich nach Venedig, wo er nach langwierigen Unterhandlungen unentgeltlich die unbewohnte Insel San Lazzaro zum Wohnsitz erhielt. Es wurde sogleich der Bau eines Klosters unter Mechithars Oberaufsicht in Angriff genommen und eine Druckerei eingerichtet. Ein neuer geistiger Aufschwung setzte damit ein, und San Lazzaro wurde zu einer Pflanzstätte für die armenische philologische, historische und religiöse Forschung.

Unter seinem Nachfolger kam es zu einer Spaltung im Orden infolge von Neuerungen, die dieser einführte; ein Teil trennte sich ab und ließ sich als selbständiger Zweig der Kongregation unter dem Namen „Mechitharisten“ in Triest 1773 nieder. Die Kaiserin Maria The-

---

1) Karl Beth, Die orientalische Christenheit der Mittelmeerländer. 1902. S. 152.

2) Ich benutze für die vorliegende Studie eine der Erstausgaben der unierten armenischen Liturgie, aus meinem Besitz, die 1677 in der Buchdruckerei der Propaganda mit anschließender lateinischer Übersetzung „Codex Mysterii Missae Armenorum, seu Liturgia Armena“ hergestellt wurde.

3) Vergl. Kalemkiar, Artikel Mechithar in Wetzer und Weltes Kirchenlexikon und die 1887 anonym herausgegebene Schrift: Abriß der Geschichte der Wiener Mechitharisten-Kongregation und ihre Wirksamkeit. Wien, Verlag der Mechitharisten-Buchdruckerei 1897.

resia fertigte 1775 ein Diplom aus, wodurch der neuen Kongregation der Boden zum Bau eines Klosters und Errichtung eines Konventgebäudes übergeben wurde. Die Blüte der Kongregation in dieser Stadt fand aber 1810 ein Ende, als Triest durch den Preßburger Frieden an Napoleon kam. Während die Mechitharisten auf San Lazzaro als türkische Untertanen angesehen wurden und keinerlei Einschränkung erfuhren, mußten die Triestiner als Österreicher die Stadt verlassen und fanden in Wien Zuflucht[1]). Unter dem Generalabt Aristakes, der als zweites Oberhaupt der Kongregation die erzbischöfliche Würde innehatte und damit das Recht, den Zöglingen der Kongregation die Weihen nach armenischem Ritus zu verleihen, begann eine ausgedehnte Missionstätigkeit, die auch unter den folgenden Generaläbten fortgesetzt wurde. Die Mechitharisten entfalten eine rege didaktische Tätigkeit unter den Zöglingen und widmen sich mit großem Eifer ihren wissenschaftlichen Studien, als deren Zeichen eine Monatsschrift „Hantess amsorya“ herausgegeben wird. Sie werden dadurch erleichtert, daß das Kloster eine Bibliothek, bestehend aus ca. 33000 Bänden, besitzt und eine kostbare Sammlung altarmenischer Manuskripte.

Unter dem Generalabt Arsenius Aïdyn, Titularerzbischof von Salanima, wurde das armenische Hochamt musikalisch festgelegt und 1885 durch den Organisten Böhm für Orchester bearbeitet. Bis Ende 1920 kam es ausschließlich in dieser Form an den Festtagen zur Aufführung, abgesehen von den Kriegsjahren, in denen das Hochamt ohne Orchesterbegleitung stattfand. In dieser Zeit hatte ich es wiederholt, vorgetragen durch die armenischen Sänger, gehört.

Peter Wagner beschreibt im Jahrbuch 1910 die große Wirkung, die auf ihn das Anhören des koptischen Gesanges gemacht hatte. In ähnlicher Weise wirkt die armenische Messe auf den Europäer, ja vielleicht ist der Kontrast, den der nach orientalischem Ritus ausgeführte Gottesdienst mitten in Europa ausübt, noch viel stärker, weil er ganz unerwartet ist.

Unter dem Eindruck dieser Musik stehend, begann ich mich eingehend mit der armenischen Kirchenmusik, der Sprache[2]), in der die Kirchengesänge abgefaßt sind, der Liturgie zu beschäftigen und lege hier als erste Frucht dieser Beschäftigung einige Studien über die armenische Messe nieder. Ich möchte bei dieser Gelegenheit sagen, wie notwendig es mir erscheint, alle derartigen Studien über den Rahmen des rein Musikalischen in eine allgemeinere Betrachtungsart hinauszuheben. Das lehrt uns die Arbeit Riemanns über „Die byzantinische Notenschrift“, bei der die große musikalische Intuition des Verfassers nicht vermocht hat, den Mangel an tatsächlicher Einfühlung in den Geist dieser Musik, in die Art der zu ihr gehörenden Poesie und in ihre ganze kulturelle Einstellung wettzumachen und zu verhindern, daß das Buch von Anfang bis Ende voller falscher Deduktionen und Übertragungen ist; ja daß für den Studierenden die große Gefahr vorliegt, dort gesicherte Resultate zu vermuten, wo noch nicht die geringste gesicherte Vorarbeit vorliegt, und Beziehungen — wie zwischen der altgriechischen und byzantinischen Musik angenommen werden —, wo ein Riß von fast einem Jahrtausend in der Tradition klafft.

[1]) F. Scherer, Die Mechitharisten in Wien.

[2]) P. Nerses Akinian, der die Freundlichkeit hatte, mich darin zu unterweisen und mir ständig die wertvollsten Aufklärungen gab, drängt es mich, an dieser Stelle öffentlich zu danken.

Alle diese Probleme sind heute, wo wir am Beginne der Forschungen über den Einfluß des Orients auf das Abendland stehen, in ein neues Licht gerückt worden und bedürfen sorgfältiger Nachprüfung. Ein wichtiger Schritt vorwärts wird geschehen sein, wenn wir einmal über die armenische Musik mehr wissen werden. Denn bei dem stark schöpferischen Charakter der Armenier in musikalischer Beziehung ist anzunehmen, daß ihre Musik, die bis zur Gegenwart in steter Neubildung begriffen ist, ebenso wie dies Strzygowski[1]) für die Baukunst nachgewiesen hat, eine stark expansive Kraft besaß und auch auf die byzantinische Musik eingewirkt hat, da ja erwiesenermaßen der Klerus von Byzanz reich mit Armeniern durchsetzt war. Dazu kommt noch die zweite Blüte Armeniens zur Zeit der Kreuzfahrer unter dem in Kilikien durch fast dreihundert Jahre herrschenden Reich der Rubeniden.

In dieser Zeit waren es Volkssänger in der Art der Troubadoure, welche im ganzen Orient die Stellung von Berufssängern einnahmen und ihrer hohen musikalischen Qualitäten wegen sehr geschätzt waren. Eine Liste der bekanntesten Tondichter, Huschik genannt, hat Alischan veröffentlicht[2]). Die Blütezeit ist das 14. und noch ein Teil des 15. Jahrhunderts. Überall, in Persien, bei den Arabern, den Türken und den Kurden findet man die Huschik, die die Art ihrer Gesänge dem Charakter des jeweiligen Volkes, bei dem sie wirkten, anzupassen wußten[3]), ohne daß doch der armenische Grundcharakter verloren gegangen wäre.

Etwas Ähnliches können wir nun bei den Gesängen der armenischen Messe beobachten, die, je nach dem Lande, in dem sie gesungen werden, stark voneinander im Charakter differieren, aber doch einen gemeinsamen Grundton aufweisen, der als armenische Nationaleigenart bezeichnet werden kann. Allerdings scheint bei den in Europa gebräuchlichen Gesängen in Konstantinopel, Wien und Venedig viel von der Ursprünglichkeit verloren gegangen zu sein. Als die reinste Quelle ist der in Etschmiadzin gebräuchliche Gesang anzusehen, der auch in Tiflis und Eriwan genau so wie in der kirchlichen Hauptstadt Armeniens gesungen wird[4]). Eine gesonderte Stellung nimmt der von den nach Indien ausgewanderten Armeniern geübte Gesang ein.

Im Zusammenhang mit der angestrebten Reform des armenischen Gesanges im 19. Jahrhundert, die aber keineswegs bisher in annäherndem Maße durchgeführt wurde, wie die der gregorianischen Gesänge, wurden die wichtigsten Typen der armenischen Meßgesänge in europäischer Notation aufgezeichnet. Die umfangreichste Sammlung ist die der in Etschmiadzin gebräuchlichen Gesänge,

---

[1]) J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier. Wien 1918.

[2]) Huschikkh hajreniats hajots. Venedig 1869. Bd. II, S. 122—127.
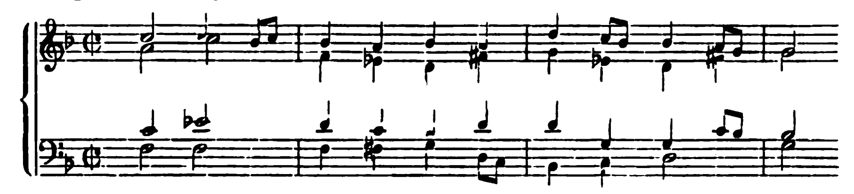
[3]) F. Macler, La Musique en Arménie. S. 14.

[4]) Dies ist manchmal von Dupoux in der genannten Artikelserie übersehen worden und als „Version von Tiflis" sind Melodien bezeichnet, die in Etschmiadzin und Erivan gesungen werden und übrigens auch in der gedruckten Ausgabe der liturgischen Gesänge vorkommen, von der im Nachstehenden die Rede ist.

welche M. Ekmalian, ein Schüler des Katholikos Kevorkian IV. am dortigen Seminar und später Rimsky-Korsakoffs in Petersburg, vierstimmig setzte und 1896 in Leipzig erscheinen ließ[1]). Sie ist in armenischen Kirchen des Kaukasus allgemein verbreitet.

Die Gesänge der Mechitharisten in Venedig hatte schon vorher Pietro Bianchini[2]) im Auftrage dieser Kongregation herausgegeben. Bianchini hat sie für Solostimme und Chor aufgezeichnet und eine Begleitung dazu gesetzt, die auf Klavier oder Harmonium auszuführen ist. Die Gesänge sind meist im $\frac{2}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ Takt — mit Ausnahme der Allelujationen — aufgezeichnet. Bianchini schreibt aber ausdrücklich vor, daß es von der größten Wichtigkeit für den, der die Intention der Transkription wirklich ausführen wolle, sei, den Rhythmus der einzelnen Phrasen ganz frei zu nehmen, ohne sich an eine feste Einteilung zu halten.

Die Sammlung der Meßgesänge der Wiener Mechitharisten durch den früheren Generalabt Dr. Arsenius Aidin ist im gleichen Jahre (1877) autographiert worden. Sie leidet unter dem Tiefstand, in dem sich in dieser Zeit die Wiener kirchliche Musik im allgemeinen befand. Es ist außerordentlich zu bedauern, daß Aidin bei seinen Bestrebungen, für die armenische Kirchenmusik reformierend zu wirken, an den Vertreter einer Richtung kam, die selbst aufs äußerste reformbedürftig war und der selbst anscheinend nicht das geringste Verständnis für die Eigenart der Gesänge besaß. Ich betrachte es als einen günstigen Zufall, daß während des Krieges die Aufführung der Messe in der durch den Organisten Böhm veranstalteten Form unmöglich war, weil sie mir als eine Verzerrung der wundervollen armenischen Melodien vorkam. Man stelle sich vor, daß nicht die armenischen Sängerknaben, sondern die gewöhnlichen Kirchensänger den Chor sangen und daß dazu ein Orchester spielte! Es genügen wohl einige Takte aus dem Gesang „Tagavor jerknavor“ (Himmlischer König)[3]), um zu zeigen, wie durch die Harmonisierung der Charakter der Melodie völlig zunichte gemacht worden ist.



Eine gesonderte Stellung nimmt die Sammlung der in Indien gebräuchlichen Melodien von Emi Abgar ein[4]). Die Armenier hatten schon in vor-

---

[1]) M. Ekmalian, Les chants de la sainte liturgie (armenisch-französisch). Breitkopf & Härtel 1896.

[2]) Pietro Bianchini, Les chants liturgiques de l'église arménienne traduits en notes musicales européennes. Venise 1877.

[3]) 9. Vers des Einkleidungshymnus „Chorhurd chorin“; 1191 von Khatschadur von Taron gedichtet.

[4]) Amy Abcar, Melodies of the holy apostolic church of Armenia. Calcutta 1897.

christlicher Zeit enge kommerzielle Beziehungen mit Indien unterhalten. Eine indische Gemeinde mit eigenem Kult der heimatlichen Religion bestand bis zum Jahre 302 n. Chr. Kasi, das heutige Benares, war der Hauptsitz der armenischen Kaufleute, die über Persien und den Kabul reisten[1]). Die vier indischen Diözesen: Kalkutta, Madras, Batavia und Salmast unterstehen dem Katholikos von Etschmiadzin.

Die Gesänge in Kalkutta haben dort keine lange Tradition hinter sich, sondern gehen auf die in Djulfa (Ispahan) in Übung stehenden zurück; wie denn auch heute noch die engsten Beziehungen zwischen den in Persien und Indien lebenden Armeniern zu konstatieren sind. Ein Bischof Thaddäus, der gegen 1850 aus Etschmiadzin nach Djulfa kam, wo infolge der abgeschlossenen Lage der Kolonie der alte Gesang sich bis dahin rein erhalten hatte, aber infolge mangelnden Verständnisses in Vergessenheit zu geraten drohte, unterwies die dortigen Sänger und zukünftigen Priester der Diözese[2]). Von einem dieser Priester hat Abgar sie gelernt und nach seinen Unterweisungen aufgezeichnet. Sie sind durchgehend für einstimmigen Gesang mit ausgeführter Harmonie aufgesetzt.

Daß also die in Indien gebräuchlichen armenischen Melodien keinen indischen Einfluß aufweisen, steht fest. Dagegen ist es unsicher, ob sie durch längere Übung in Persien eine Beeinflussung von dieser Seite erfahren hatten, die durch die Reform unter Thaddäus, der wohl vor allem eine Annäherung an Etschmiadzin suchte, wieder stark abgeschwächt worden ist.

Die armenische Messe weist eine Mischung byzantinischer und ostsyrischer Elemente auf, und zwar tritt das Ostsyrische in der Anaphora hervor, während die Einleitungsteile auf byzantinische Vorbilder zurückgehen. Indessen ist auch mit einem Eindringen abendländischer Elemente im Gefolge der Unionsbestrebungen zu rechnen, deren Anfänge in die Zeit der Kreuzzüge zu setzen sind, und die in älterer Zeit bis zum Konzil von Sis 1342 reichen[3]). Doch sind in der armenischen Messe sicher auch autochthone armenische Elemente enthalten, die vielleicht schon in vorchristliche Zeiten zurückreichen. So wird von den armenischen Klerikern selbst die Liturgie als Kampf gegen den Satan gedeutet[4]). Zum Symbol dessen dient die umständliche Bekleidung im rechten Seitenraum der Apsis, dem Awandatûn, der die Kleider der Geistlichkeit enthält (während im linken die Mäntel der Psaltisten und Musiker aufbewahrt werden). Während der Chor das erste Lied „o tiefes Geheimnis, unerforschliches anfangloses“ singt, empfängt er aus den Händen der Diakonen die Meßgewänder und setzt sich zuerst den Saghavart, die Tiara, aufs Haupt und spricht dazu: „Setze, Herr, den Helm des Heils auf mein Haupt, zu kämpfen mit den

[1]) M. J. Seth, History of the Armenians in India. Calcutta 1895.

[2]) Amy Abcar, Melodies. S. X.

[3]) A. Baumstark, Die Messe im Morgenland. S. 64.

[4]) K. Beth, Die orientalische Christenheit der Mittelmeerländer. S. 385.

Mächten des Feindes“ [1]). Da der Kampf mit dem Bösen ein wesentlicher Bestandteil des Mithraskultes ist, das Bestehen von Mithrasliturgien in jenen Gegenden feststeht, die Umwandlung der heidnischen Feste in christliche nur mit geringen Veränderungen bei den Armeniern erwiesen ist [2]), so können wir in diesem Vorbereitungsteil der Messe Bestandteile uralten religiösen Nationalgutes herauslösen.

Zwischen der Messe der orthodoxen und der unierten Armenier herrscht keine große Divergenz; es erklärt sich dies wohl daraus, daß die gegenwärtige Liturgie die römischen Bestandteile zur Zeit der Kreuzzüge im Rubenidenreich in die ursprüngliche, im wesentlichen auf Chrysostomos zurückführende, aufgenommen hat. Sie gliedert sich in drei Teile: das Offizium der Prothesis, die Pro-Anaphora oder Messe der Katechumenen und in die Anaphora oder Messe der Gläubigen.

Die armenische Messe ist nicht so prunkvoll wie die griechische und auch von kürzerer Dauer; Daniel zitiert die Beschreibung [3]) englischer Missionare, die in den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts einer großen Messe in Etschmiadzin beigewohnt hatten; dort wird die Dauer der Feier mit einer Stunde vierzig Minuten angesetzt. Die Schilderung, knapp gehalten, gibt doch ein äußerst richtiges und anschauliches Bild. Für unseren Zweck kommt besonders der Schluß in Betracht, der zeigt, welch geringes Verständnis der armenische Gesang gefunden hat.

„Ein Abschnitt aus dem Evangelium wurde verlesen, zwar in einem ziemlich deutlichen, aber singenden Tone; die tiefste, erbaulichste Stille herrschte in der Versammlung. Dann und wann richtete ein Diakonus einen Spruch an diese, und der Bischof wandte sich oft ringsum, indem er ein kleines silbernes Kreuz schwang und die Worte ausrief: „Friede sei mit Euch.“ Die meisten Gebete wurden jedoch leise und in einem undeutlichen Tone gesprochen, die anderen wurden ganz von dem unharmonischen Gesange von zwanzig bis dreißig Geistlichen übertönt. Dazu kam noch, daß vier oder fünf Diakonen, welche zur rechten Seite des Altars standen, bei den wichtigsten Stellen mit einer Menge silberner Glöckchen klingelten, und daß die großen Glocken des Doms auch häufig ertönten. Lichter wurden fortwährend angezündet und ausgelöscht, und mit dem Gebrauche des Weihrauches war man nicht sparsam. Das Ganze glich mehr einem Schaugepränge als einem Gottesdienste. Doch war in den Gesichtern der Meisten die tiefste Andacht zu lesen.“

Ursprünglich dauerte, wie bei allen orientalischen Meßfeiern, die Zeremonie bedeutend länger. Sie erfährt dadurch hauptsächlich eine Abkürzung, daß die Hymnengesänge, die ursprünglich vor oder nach Gebeten des Priesters stattfanden, heute während der Gebete gesungen werden [4]). So singt der Chor die

---

[1]) Nach dem römischen Ritus: „Impone, Domine, capiti meo galeam salutis ad expugnandos diabolicos incursus“. Vergl. F. X. Steck, Die Liturgie d. kathol. Armenier. S. 5.

[2]) Manuk Abeghian, Der armenische Volksglaube.

[3]) Codex liturgicus IV. S. 481. Daniel gibt den Bericht aus den Missionary Researches in Armenia“ nach der deutschen Übersetzung in der Evangelischen Kirchenzeitung 1838, Nr. 52 ff.

[4]) Vergl. Brightman, Liturgies Eastern and Western. Oxford 1896. S. 412 ff.

Eingangshymne Chorhurd chorin (O tiefes Geheimnis[1]), während der Priester das Gebet „Der Du in Licht gekleidet bist" spricht, und das Trisagion[2]) zu Beginn der Messe der Katechumenen, betet der Priester im Stillen: „Heiliger Gott, der Du in den heiligen Stätten weilest."

In Wien, wo die Art der Liturgie äußerlich möglichst der der römisch-katholischen Messe angepaßt ist, um auch auf die heimische Bevölkerung zu wirken, dauert die Messe, wenn sie nach der Fassung des Generalabts Aidynian gegeben wird, etwas über eine Stunde, nach der Fassung von Ekmalium ein und eine halbe Stunde.

*

Sieht man von den fremden Zutaten ab und betrachtet das rein Melodische des armenischen Kirchengesanges, so sind drei Arten zu unterscheiden:

I. Rezitationen,
II. Strophenlieder,
III. Allelujatische Gesänge.

Es ist dies, wie ich in meiner Studie über die „Probleme der musikalischen Orientforschung" im Rahmen dieses Jahrbuches 1917 bereits ausgeführt habe, die übliche Anlage in der religiösen Musik des Orients, ohne auf die christliche allein beschränkt zu sein[3]).

Armenien spielt in der Geschichte der Kultur als wichtigstes Durchzugsland zwischen Osten und Westen, Norden und Süden eine bedeutende Rolle. Mit dem armenischen Händler, der im frühen Mittelalter bis an den Rhein, bis nach Gallien und Irland einerseits, nach Indien anderseits vordrang, breiteten sich armenische Kulturerrungenschaften in allen diesen Gebieten aus, anderseits empfingen die Armenier selbst entscheidende Eindrücke, die sich in ihrer Kunst ausdrückten[4]). So ist es erklärlich, daß auch noch in der armenischen Musik stark kontrastierende Elemente, Primitives und Hochentwickeltes, nebeneinanderstehen.

Als Beispiel einer — im Verhältnis zu den übrigen armenischen Melodien genommen — einfachen Bildung kann nachstehendes Beispiel angesehen werden, dessen Linie sich zwischen a und c bewegt und sich nur an einer Stelle bis zum d erhebt.

---

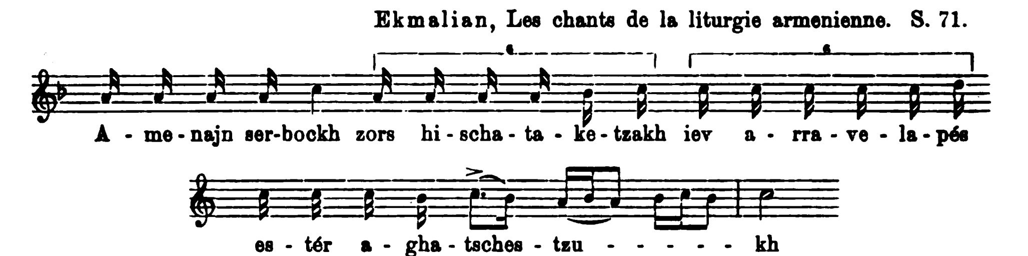
[1]) Die deutschen Anfangsworte nach F. X. Steck, Die Liturgie der kath. Armenier.

[2]) Vergl. *ἅγιος ὁ θεὸς, ἅγιος ἰσχυρὸς, ἅγιος ἀθάνατος ἐλέησον ἡμᾶς* aus der byzantinischen Charfreitagsliturgie.

[3]) Jahrbuch Peters 1917. S. 8.
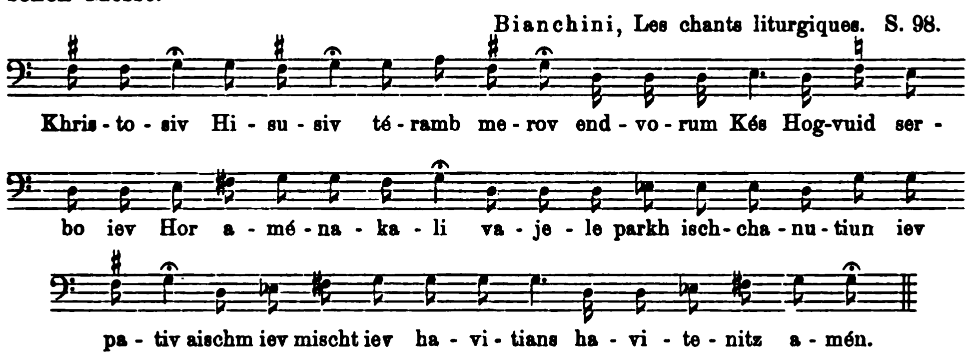
[4]) Man vergl. dazu J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier; ein Werk, das, über das enge Thema hinausgehend, auch allgemein viel Neues bringt.

Ekmalian, Les chants de la liturgie armenienne. S. 71.
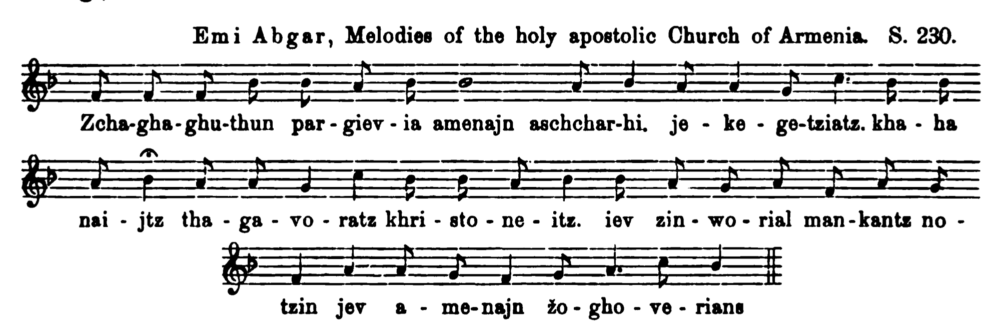


Eine viel abwechslungsreichere und auch neben turko-arabischen (es-fis) auch europäische Einflüsse verratende Melodie entnehmen wir der venetianischen Messe.

Bianchini, Les chants liturgiques. S. 98.



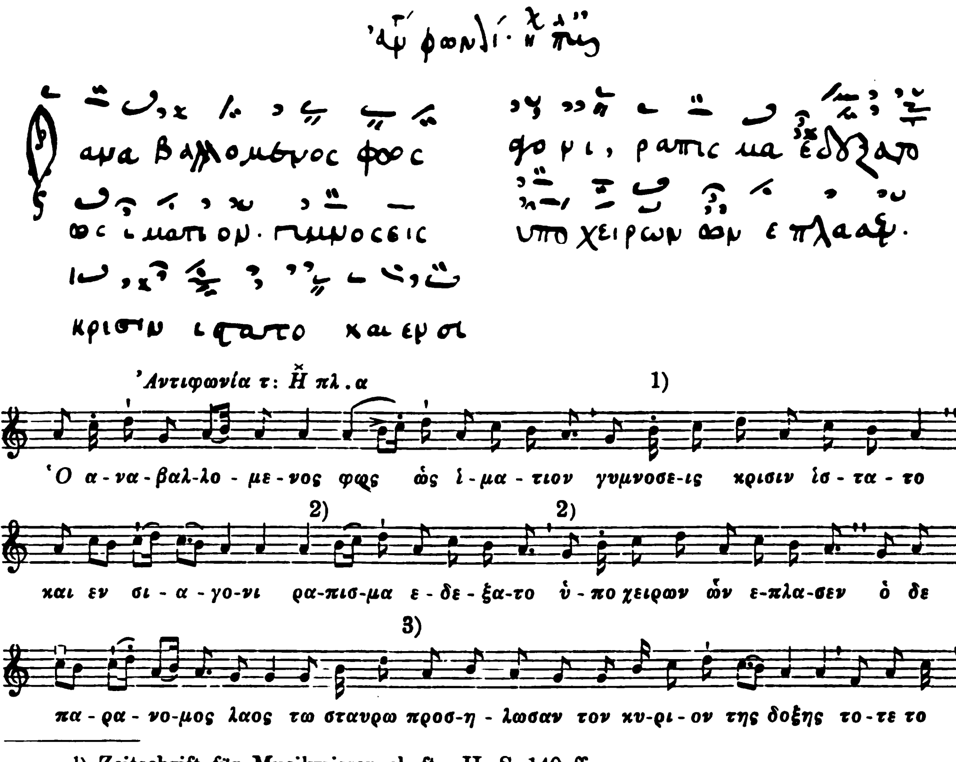
Die Rezitationen der indo-persischen Version (dies wird wohl die richtigste Benennung für die in der Ausgabe von Emi Abgar gesammelten Gesänge sein) nähern sich wieder mehr dem Typus von Etschmiadzin und entbehren des turko-arabischen Einschlages der übermäßigen Intervalle. Sie sind melodisch abwechslungsreich, haben im allgemeinen den Umfang bis zur Quintspannung. Deutlich sind Rezitationstöne eingehalten, um die sich der melodische Verlauf bewegt, wie etwa:

Emi Abgar, Melodies of the holy apostolic Church of Armenia. S. 230.



Die Hymnen haben einen streng symmetrischen Aufbau. Im Vortrag ist der Rhythmus oft von einer gewissen Einförmigkeit, besonders bei den Hymnen, die in einem schnelleren Zeitmaß gesungen werden. Die armenische Musiktheorie kennt wie die byzantinische und syrische eine Einordnung der Gesänge in acht „Töne“; diese Einteilung hat aber, wie bei der übrigen orientalischen Kirchen-
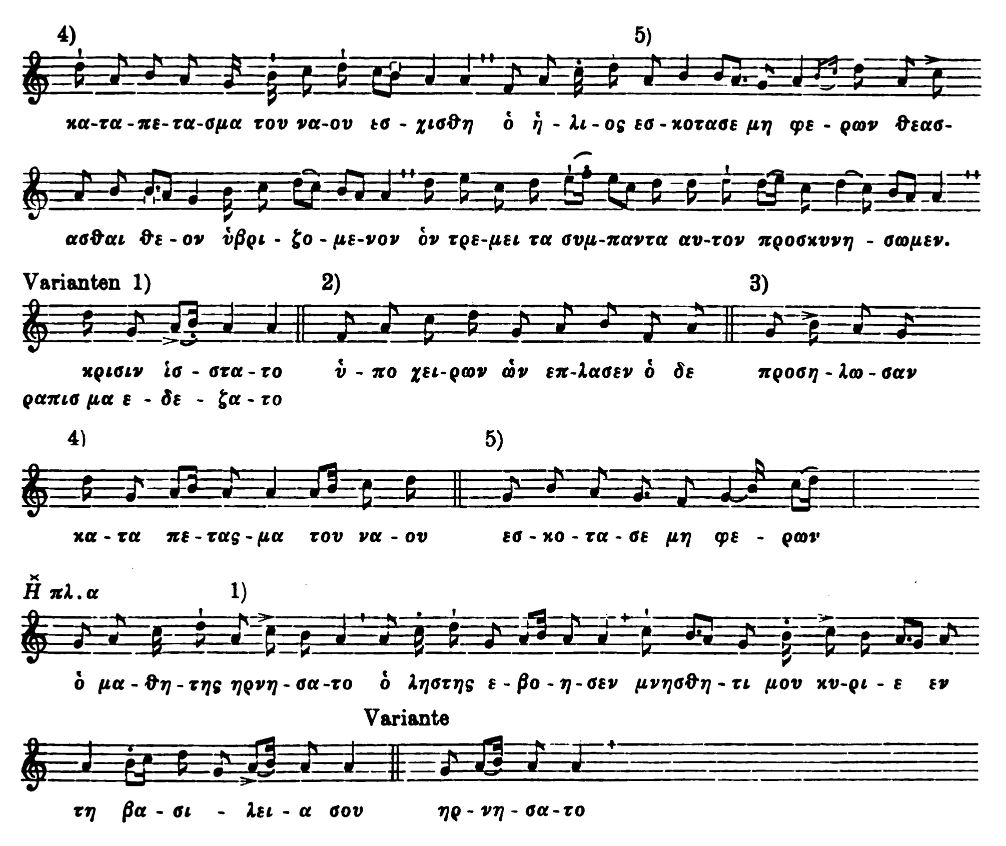
musik, nichts mit dem eigentlichen Wesen der Melodien zu tun, für die, als Konstruktionsprinzip, das Vorwalten gewisser Tonformeln zu gelten hat, wie ich es in der Studie „Die Struktur der serbischen Oktoëchos“ [1]) für einen Ableger der byzantinisch-orientalischen Kirchenmusik nachweisen konnte. Unterdessen ist es mir gelungen, dieses Prinzip auch in der rumänischen Musik festzustellen und vor allem in byzantinischen Gesängen, wie z. B. in dem nachstehenden, den ich nach der Reproduktion eines Fragmentes aus einem Triodion [2]) des 14. Jahrhunders übertragen habe. Es handelt sich um das auf S. 132 von Thibauts „Monuments de la Notation Ekphonétique et Hagiopolite de l'église grecque“ wiedergegebene Blatt aus einem Bombycinpapier-Kodex, geschrieben im Jahre 1376, der eine Anzahl von Antiphonen des Nachtoffiziums am Gründonnerstag enthält. Ich gebe zuerst einige Zeilen nach dem Original und dann die Übertragung nach den Grundsätzen, die ich an anderer Stelle entwickelt habe [3]).



[1]) Zeitschrift für Musikwissenschaft. II, S. 140 ff.
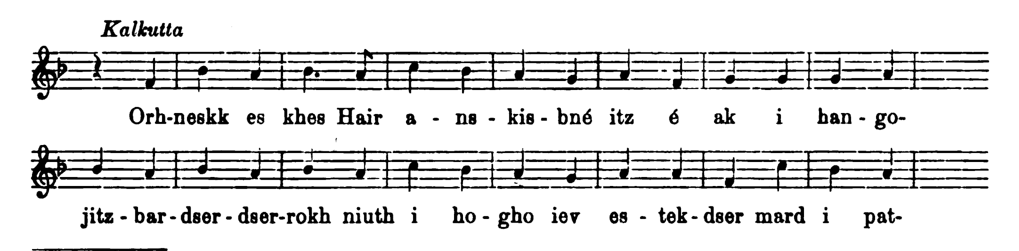
[2]) Das Triodion enthält die Akoluthien der beweglichen Feste vor Ostern, vom Sonntag des Zöllners und Pharisäers bis zum großen Sabbat. Es hat seinen Namen von dem Umstande, daß in dieser Zeit an Stelle der Kandone von neun Oden nur solche von drei Oden gesungen wurden.

[3]) „Zur Entzifferung der byzant. Notenschrift“. Oriens Christianus N. S. VII, S. 97 bis 118, und „Die Rhythmik der byzantinische Neumen“. Zeitschrift f. Musikwissenschaft. II, S. 617—638.

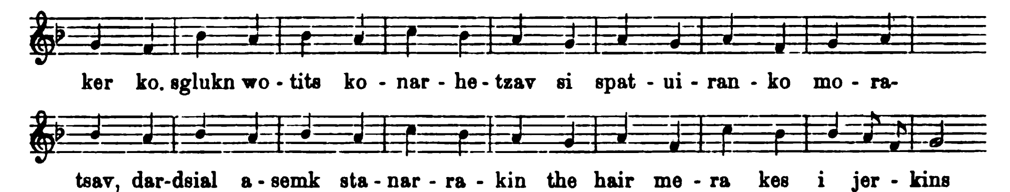


Man kann hier deutlich das Vorwalten stetig durchgeführter und nur wenig variierender, immer auf den plagalen Grundton kadenzierender Melodieformeln konstatieren, die in strenger Symmetrie aufgebaut sind. Die Varianten sind mit etwas kleineren Schriftzügen unter die ursprüngliche Fassung gesetzt. Man begegnet häufig diesen Doppelnotierungen, deren Auflösung nur infolge der Undeutlichkeit der Reproduktion einige Schwierigkeiten bietet und häufig zu Mißverständnissen führt.

Vergleichen wir nun dieses byzantinische Antiphon mit der nachstehenden indo-armenischen Hymne, die während der Fastenzeit gesungen wird[1]), so ergibt sich eine auffallende Ähnlichkeit der Struktur.



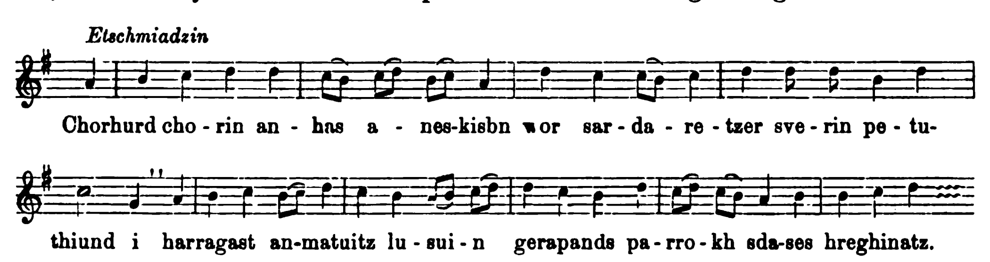
[1]) Melodies of the Armenian Liturgy. S. 237.



Ähnlichen Aufbau haben auch eine größere Zahl von Melodien der Version von Wien, Venedig und Etschmiadzin; aber nicht immer ist er so klar und symmetrisch; es kommen auch Einschübe, Veränderungen und Dehnungen vor, die den formalen Charakter der Melodien wesentlich beeinflussen.

In starkem Gegensatz zu diesen Melodien stehen die offenbar durch arabisch-türkischen Einfluß affizierten.[1]) So wie die Melodien der byzantinischen Hymnen im 13.—14. Jahrhundert durch die Maïstores verändert und bereichert wurden, so daß man zwischen einfachem Gesang (*σύντομον μέλος*) und gedehntem Koloraturgesang (*ἀργὸν μέλος*) unterschied, weisen auch die armenischen Gesänge diese doppelte Form auf, zu der noch Zwischenstufen hinzu kommen.

Nehmen wir z. B. den schon genannten „Bekleidungshymnus" „Chorhurd chorin"[2]), der in allen Gesangbüchern an erster Stelle steht, so weist er in der Sammlung von Ekmalian je nach dem Grade der Feierlichkeit drei Versionen: eine einfache (S. 1), eine doppelte (S. 97) und eine ganz ausgeschmückte (S. 177) auf, von deren jeder die erste Strophe zur Illustration folgen möge:

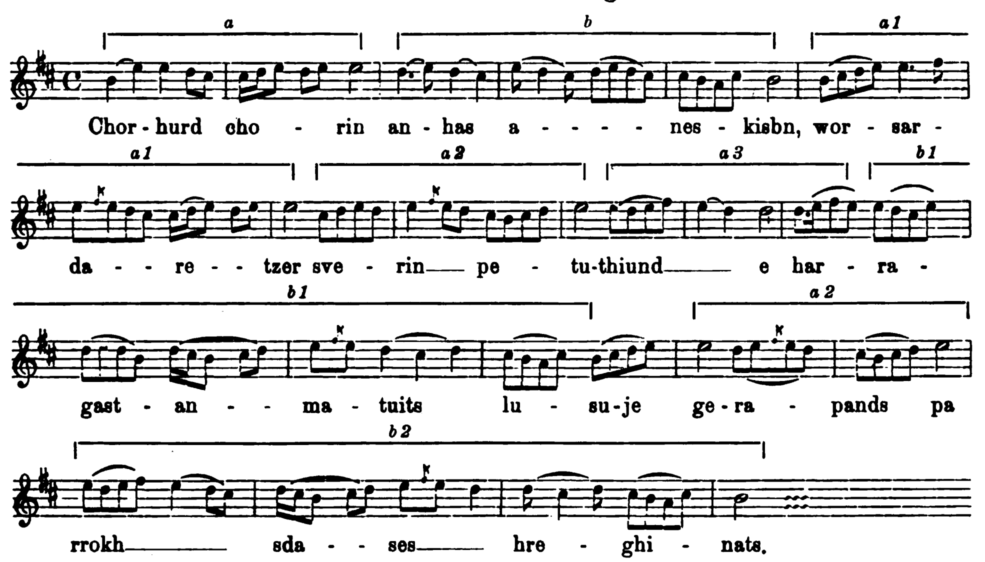


Es handelt sich um eine zweiteilige Form, um zwei viertaktige Perioden, die durch variierte Wiederholung des dritten bezw. siebenten Taktes 10taktig geworden sind. Alles in den einfachsten Proportionen, sowohl rhythmisch wie melodisch.

[1]) Sur le fond primitiv, simple comme tout ce qui émane du génie indo-européen Grecs et Arméniens ont brodé tous les ornements vocaux de l'art semitico-touranien. En conséquence, on ne doit jamais oublier, quand on étudie au point de vue de l'art arménien des mélodies liturgiques arméniennes, de se démander, ci elles contiennent point d'infiltrations turques. Le chant populaire, au sud de Caucase, est encore plus complexe: toutes les influences s'y compénètrent, russes, arméniennes, géorgiennes, turques, persanes, kurdes, toutes chevauchent, s'entremêlent et s'altèrent reciproquement. P. Aubry.

[2]) Die erste Strophe lautet nach der Übersetzung von Franz X. Steck: Die Liturgie der katholischen Armenier, S. 7: „O tiefes Geheimnis, unerforschliches, anfangsloses, daß Du geschmückt hast Deine himmlische Herrschaft für das Brautgemach des unnahbaren Lichtes, mit glorreicher Herrlichkeit die Chöre der Engel."
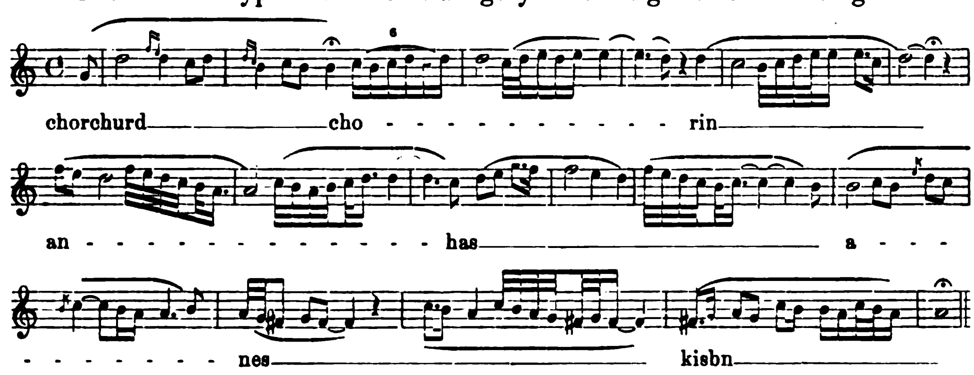
Die zweite Version hat die Auszierung in einem weit größeren Umfang und ist auch im melodischen Aufbau abwechslungsreicher.

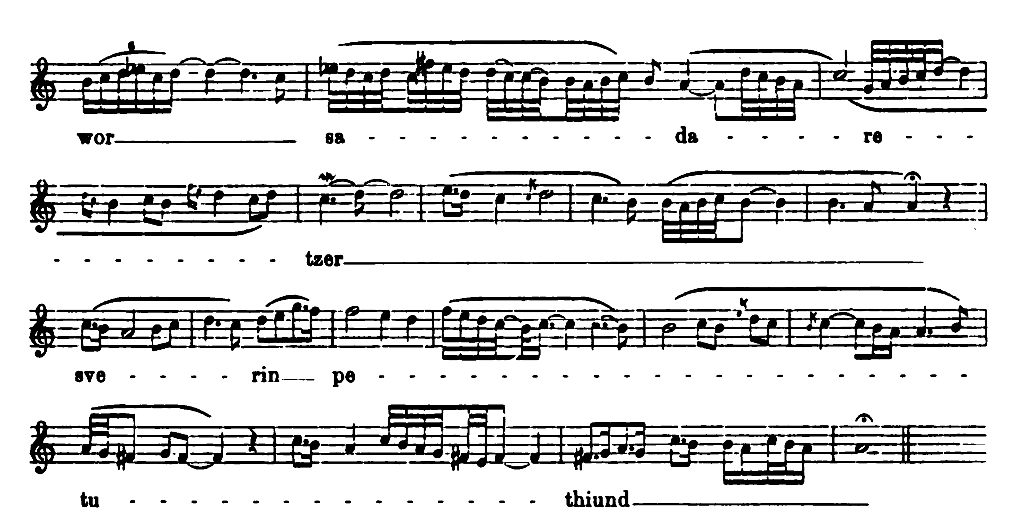


Hier herrscht wieder das Prinzip der variierten Tonformeln, die bald mit geringeren, bald mit größeren Abweichungen aneinandergefügt werden. So sind a_1, a_2 und a_3 Variationen von a; b und b_2 von b. Aber selbst zwischen a und b herrscht eine gewisse Verwandtschaft, und innerhalb der variierten Melodieglieder werden die Motive wechselseitig verschränkt; alles Merkmale für eine hohe Kultur dieser Gesänge.

Der voll ausgezierte Gesang, die dritte Type, hat förmlich keinen Zusammenhang mehr mit dem Worte. Er ist, mehr noch als der byzantinische, zum allelujatischen, zu einem *γλώτταις λαλεῖν* geworden. Diese Gesänge sind auch, ebenso wie die byzantinischen, in einer Epoche entstanden, da schon die Hymnentexte kanonisiert waren und bei den Sängern das Bedürfnis wieder erwachte, Neues zu schaffen. Dies geschah in der Weise, daß an Stelle der früheren einfachen Gesänge die neuen komplizierten gesetzt wurden.

Die dritte Type des Bekleidungshymnus zeigt eine dreiteilige Form.





Sie besteht aus einem 17 taktigen ersten Teil, einem 8 taktigen Mittelteil und einem 10 taktigen dritten Teil, der dem ersten vom achten Takt an entspricht. Selbstredend kann von Takten in unserem Sinne hier nicht die Rede sein. Ekmalian hat die Taktstriche sicher nur der Begleitung wegen gesetzt; dieser Typus fordert mehr noch als der zweite einen völlig freien Vortrag. Der zweite und dritte Teil wird nun dreimal wiederholt, um den Text der Strophe zu Ende zu bringen, so daß sich das Schema a, 3 × (b + a) ergibt.

Diese Art des melodisch überquellenden Gesanges ist übrigens nicht auf die kirchlichen Gesänge begrenzt, sondern findet sich auch bei den armenischen Volksliedern elegischen Charakters, die von außerordentlicher Schönheit sind.
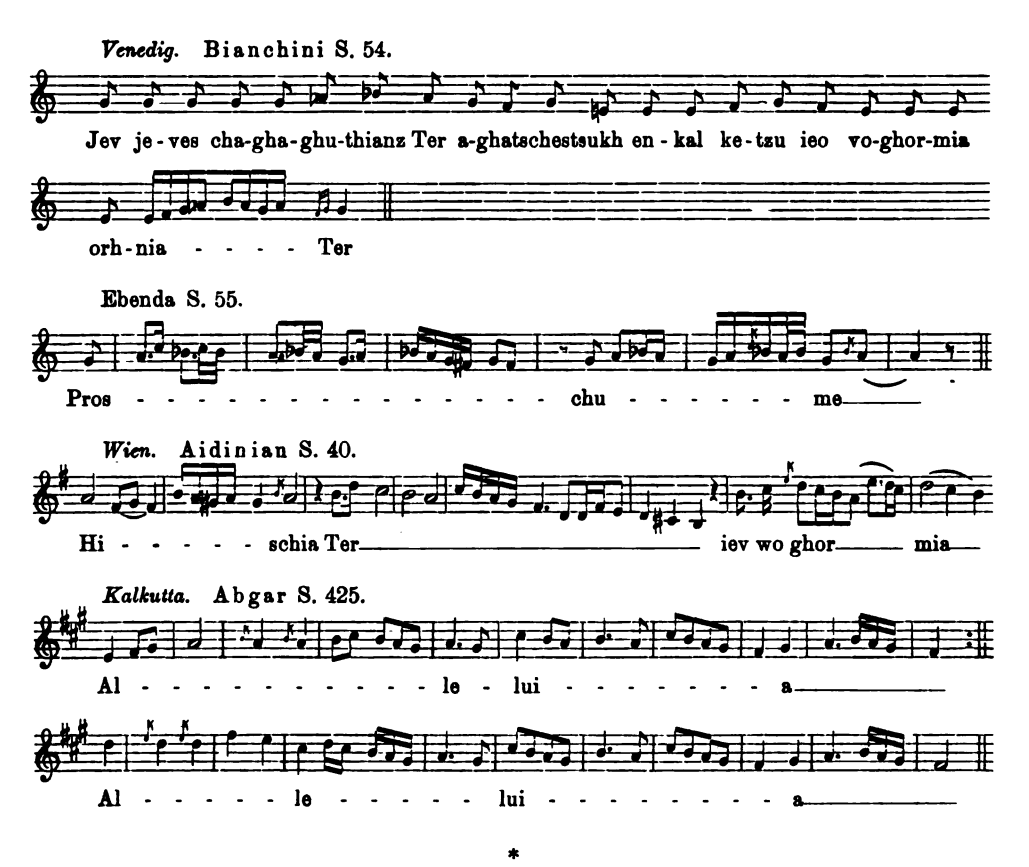
Es ist interessant zu beobachten, daß die indo-armenischen Gesänge von der überquellenden Koloraturmelodik weniger erfaßt worden sind; sie nähern sich der 2. Type. Dagegen sind die in Wien gebräuchlichen feierlichen Gesänge reich ornamentiert. Besonders aber sind es die der Mechitharisten auf San Lazzaro, wo sich der türkische Einfluß am ungebrochensten erkennen läßt, z. B. in der Hymne „Ov ē vorpēs“ [1]).

Wenn diese dritte Art der Hymnengesänge musikalisch auch nichts mehr mit den beiden ersten Typen zu tun hat und ganz zu den allelujatischen Gesängen gehört, so muß doch inhaltlich eine Unterscheidung gemacht werden. Die eigentlichen allelujatischen Gesänge sind meist kürzeren Umfanges; sie werden zu den Worten Allelujah, Amen und einigen Akklamationen gesungen.

Diese Formeln sind allen Kirchen des Orients gemein; aber am stärksten sind sie in der koptischen Messe ausgeprägt. In der armenischen sind es die Worte „Surb“ (heilig), „Orhnia Ter“ (segne, Herr), „Proschume“ (πρόσχωμεν) die regelmäßig, auch im rezitierenden Vortrag Melismen erfordern.

---

[1]) Bianchini, Les chants liturgiques. S. 148.



*

Man steht bei den Hymnen der armenischen Kirche einer überwältigenden Fülle von Formen und Bildungen gegenüber, mitunter von solcher Neuheit selbst für den Forscher, der mit diesen Erscheinungen vertraut ist, daß es unmöglich wäre, in knappem Rahmen eine auch nur einigermaßen erschöpfende Übersicht der Typen zu geben. Dies konnte aber auch nicht der Zweck dieser Studie sein. Es war mir vor allem daran gelegen, wieder die Aufmerksamkeit auf ein Gebiet der Musikgeschichte zu richten, für welches das Interesse neu geweckt zu werden verdient.

Die Mechitharisten in Wien sind sich auch der Wichtigkeit dieser Studien bewußt; doch sind sie durch eine gewisse religiös-politische Annäherung an die römisch-katholische Kirche und durch wissenschaftlich ungeschulte Berater nahe daran gewesen, den besten Teil des musikalischen Besitzes preiszugeben und in einer schwächlichen Europäisierung aufzugehen. Glücklicherweise ist diese Gefahr jetzt durch Einstudierung der Version von Etschmiadzin verhindert worden, und der stete Zustrom von Armeniern aus dem Mutterlande (und nicht aus der Levante) ist eine Gewähr dafür, daß die Neubelebungsversuche nicht ohne Folgen sein werden, und daß aus den Kreisen der Mitglieder der Kongregation, wie bei den Benediktinern, die Männer erstehen werden, die eine Reform des Kirchen-

gesanges durchsetzen werden, die sich weitere Ziele zu stecken hat als die bloße Aufzeichnung der Melodien in ihrem gegenwärtigen Zustand.

Denn es ist kein Zweifel, daß die armenischen Melodien durch die fremden Einflüsse gelitten haben, und daß besonders in der Zeit, da die Türkei alles tat, um das geistige Leben der Armenier zu knechten, die Kontinuität der Tradition unterbrochen wurde. Man konnte wohl schon an den wenigen hier beigegebenen Beispielen Verschiedenwertiges erkennen; umsomehr wird dies bei genauerem Studium der Gesangbücher offensichtlich. Hier hätte nun die reformatorische Tätigkeit einzusetzen; die verschiedenen Versionen wären miteinander zu vergleichen, der Charakter der Varianten festzustellen.

Ein wichtiges Hilfsmittel, um dieser Forschung die Grundlagen zu geben, bietet die armenische Musiktheorie, über die der Verfasser dieser Studie in Kürze eine größere Arbeit vorzulegen hofft. Es sollen diese Zeilen als erste Anregung dafür angesehen werden, daß ein so bedeutsamer Zweig der musikgeschichtlichen Arbeit, wie es die Erforschung der orientalischen Kirchenmusik und hier besonders die der byzantinischen und armenischen liturgischen Melodien ist, der schon zur Zeit von Villoteau und Fétis regem Interesse begegnete, auf neuer Basis wieder aufgenommen werden möge.

Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbaßpassion

Von

Hans Joachim Moser

Solange die von Hermann Kretzschmar veranstaltete Sammlung „Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen" nicht vollständig vorliegt, wird es immer schwer bleiben, sich vom Entwicklungsverlauf so mancher tonkünstlerischen Form ein auch nur einigermaßen klares und lückenloses Bild zu machen. Bei der Abfassung des zweiten Bandes meiner „Geschichte der deutschen Musik"[1]) empfand ich diese Lücke in der Fachliteratur besonders hinsichtlich jenes eigenartigen Wandlungsprozesses, der von der Motette über das Geistliche Konzert zur Kantate führt, als bedauerlich und störend[2]). Ich mußte mir deshalb selber wenigstens einen vorläufigen Uferpfad längs des heut noch ziemlich schilfverwachsenen Stroms der größeren evangelischen Kirchenmusikformen durch das Generalbaßzeitalter hin bahnen und glaube davon in Bälde eine immerhin zureichende Skizze vorlegen zu können.

Wie gering hier im allgemeinen noch unsere Kenntnisse sind, zeigt als besonders deutliches Beispiel eine wichtige Gattung, die (wenigstens fürs siebzehnte Jahrhundert) zu wesentlichen Teilen mit ins Gebiet des geistlichen Konzerts gerechnet werden darf: die deutsche Generalbaßpassion. Otto Kades verdienstliches, wenn auch heute naturgemäß etwas veraltetes Buch von 1892 „Die ältere Passionskomposition" bricht mit des Chr. Demantius sechsstimmiger motettischer Johannispassion von 1631 ab, die zwar noch keinen ausdrücklichen Continuopart aufweist, durch ihre monodisierende Melodik und die Monteverdisch beeinflußte Harmonik jedoch erraten läßt, daß sie aller Wahrscheinlichkeit nach (gleich den meist auch nur scheinbar noch rein vokalen Arbeiten etwa des Michael Praetorius) in konzertierender Besetzung mit Kleinchor, Großchor, Orchester

[1]) Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart und Berlin, 1. Bd. 1920 (2. Aufl. 1921).

[2]) Bezeichnend und nicht unbegründet ist Schweitzers Zweifel (J. S. Bach, S. 62, Anm. 30), ob sich das Problem einer übersichtlichen Geschichte der Kirchenkantate bei der ungeheuer vielfältigen Artung des Stoffes überhaupt jemals werde befriedigend lösen lassen.

und Orgel hat ausgeführt werden sollen. Wieweit das Gleiche bei dem äußerlich geradeso beschaffenen Partiturbild der Delitzscher Passion von Christof Schultz (1653) vorausgesetzt werden darf, ist aus den knappen Notenbeispielen in Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal" nicht mit Sicherheit zu ersehen[1]). Eine genaue Vorstellung dagegen besitzen wir von den einschlägigen Arbeiten Heinrich Schützens, die im 1. und 17. (Supplement-)Band der Spitta'schen Gesamtausgabe vereinigt sind. Dazu rechnen: die Auferstehungshistoria von 1623 und die wohl auch nur wenig später anzusetzende Lukaspassion; die Leidensgeschichten nach Matthäus und (in zwei Fassungen) nach Johannes um 1665, also aus des Meisters höchstem Alter; das wundersam abgerundete Oratorium von den Sieben Worten am Kreuz (1645) und die allerliebste Weihnachtsgeschichte, die Schering vor einigen Jahren durch glückliche Funde in Upsala hat vervollständigen können. Zwischen 1648 und 1663 erhielt der hannöversche Organist Jobst Heider vom dortigen Stadtrat 12 Taler für ein Werk, „wie man die Passion mit allerhand Instrumenten spielen könne" — doch ist die zu vermutende Partitur verschollen[2]). Weiter kommen in Betracht Sebastianis spätestens 1663 geschriebene Matthäuspassion (gedruckt in Königsberg 1672) und vom Jahre 1673 diejenige Joh. Theiles in Lübeck, beide von Fr. Zelle als 17. Band der Denkmäler deutscher Tonkunst neugedruckt. Schließlich ist als Vergleichsmaterial von geringerem Wert jene unter Schützens Namen laufende, aber wohl erst in eine etwas spätere Zeit zu datierende Markuspassion heranziehbar, die Ph. Spitta trotz der schon von ihm bemerkten, plumperen Machart gleichwohl als vollwertig im Eröffnungsband seiner Monumentalausgabe der Schütz'schen Werke abgedruckt hat. Von den anonymen Passionen aus Rudolstadt (1688) und Merseburg (1709) sind nur wieder die Textbücher erhalten, die Partitur der Sondershäuser Matthaeuspassion von J. C. Rothe (1697) scheint seit Spittas Bach II 318 kaum mehr beachtet worden zu sein. Römhildts Matthäuspassion[3]) hält sich zwar, abgesehen von 35 eingestreuten Gemeindechorälen, von den madrigalesken Zutaten der Folgezeit erfreulich frei, muß hier aber doch wegen des allzugroßen zeitstilistischen Unterschiedes (Danzig und Merseburg 1752!) außer Betracht bleiben; K. Paulke hat sie heuer in Meiningen erstmals wieder in eigner Bearbeitung zu neuem Leben erweckt. Mit Funkes leider nur textlich erhaltener Passion (Lüneburg 1683)[4]), Keisers und Hunolds Passion von 1704 sowie derjenigen Postels und Händels von 1705 eröffnet sich das neue Zeitalter des freigedichteten Charfreitagsoratoriums, nachdem Matthesons Weihnachtshistorie nach Lukas 1705 sich eben noch fast völlig aufs Bibelwort beschränkt hatte.[5]) Die Vertonungen der Brockes'schen Leidensgeschichte (1712) durch

[1]) Entgegen der Angabe bei Eitner (Quellenlexikon) ist die gedruckte Partitur aus Spittas Nachlaß nicht in die Bibliothek der Berliner Hochschule für Musik gelangt.

[2]) G. Fischer, Die Musik in Hannover² (1903), S. 3.

[3]) Archiv für Musikwissenschaft I, 392 f.

[4]) Schering, Gesch. d. Oratoriums, S. 327.

[5]) Chrysander, Händel I, 431.

Keiser, Mattheson, Telemann, Stölzel, Fasch und Händel[1]) führen dann unmittelbar zu Bachs Johannispassion und ihrem größeren, durch Henrici-Picander dichterisch ausgestatteten Geschwister von 1729 hinüber. Über Telemanns Marcuspassion kurz vor diesem Jahr, deren Textkonstruktion Bachs Hauptpassionen nahesteht, besitzen wir Spittas knappen Bericht (a. a. O. II 327); Kuhnaus Passion von 1721, mit der die Leipziger Generalbaßpassion erst einsetzt, ist leider nur ähnlich fragmentarisch erhalten wie Bachs madrigalische Marcuspassion.

Das ist für eine so bedeutsame Gattung zumal während solch wichtiger Übergangszeit gerade kein sehr zahlreicher Besitz an allgemein bekannten oder doch leicht zugänglichen Werken. Es wird deshalb vielleicht erwünscht sein, von mehreren kaum bekannten Passionen aus dem dritten Jahrzehnt des monodischen Stils in Norddeutschland zu hören, die mir bei den oben erwähnten Studien 1920 unerwartet zur Hand gekommen sind. Handelt es sich dabei auch nicht um Arbeiten vom künstlerischen Rang der Schütz'schen, so doch um formengeschichtlich begrüßenswerte Seitenstücke zu ihnen, deren vergleichende Betrachtung besser als zuvor ermöglichen wird, die Sonderstellung der sagittarischen Passionen gegenüber den damaligen Durchschnittserzeugnissen zu ermessen und zu begründen.

Als der Musikdirektor der fünf Hamburger Hauptkirchen, Thomas Selle (geboren 1599 zu Zörbig bei Bitterfeld), gleich Heinrich Scheidemann 1663 von der Pest dahingerafft wurde, vermachte er der Bücherei des Johanneums, der alten Hamburger Gelehrtenschule, der er lange Jahre als Kantor — wenn auch unter viel Ärger[2]) — gedient hatte, testamentarisch seinen gesamten Notennachlaß, dessen handschriftlich-autographer Teil heute in sechzehn stattlichen Folianten mit der Bezettelung „Cod. N. D. VI Mus. Ms. 100a fol. Sellii Opera music." eines der ältesten Legate der Hamburger Stadtbibliothek bildet.[3]) Merkwürdigerweise scheint diese höchst stattliche Bändereihe den Musikbibliographen völlig entgangen zu sein, denn in Eitners Quellenlexikon findet sie sich ebensowenig erwähnt wie bei A. Arnheim (a. a. O.) oder in Riemanns Musiklexikon sub Selle. Einzig W. Krabbe in seiner Berliner Dissertation über Rist bringt einmal ganz nebenher die Notiz, bei Selles Passionen hätten die Prediger der Hamburger Kirchen als Solosänger mitgewirkt, — was auf irgendwelchem Umweg auf das weiter unten von mir abgedruckte Personenverzeichnis zu Selles Johannispassion von 1643 aus Bd. 3 der erwähnten Manuskriptreihe zurückgehen wird.

Selles Nachlaßfolianten bieten zunächst die Druckvorlagen seiner 1646 ff. bei Johannes Richelius in Rostock erschienenen vier Teile „Concertuum Latino-Sacrorum" zu zwei bis siebzehn Stimmen[4]) sowie diejenigen seiner drei Teile

---

[1]) v. Winterfeld, Evangelischer Kirchengesang III, 63 ff.

[2]) Amalie Arnheim in Festschrift f. Liliencron (1910), S. 41 ff.

[3]) Petersen, Gesch. der Hamburger Stadtbibliothek, S. 34. Katalog der Hamburger Ausstellung anläßlich des 9. deutschen Bachfests 1921, Nr. 462.

[4]) Für sie hat sich bisher nur A. Pirro (D. Buxtehude, S. 43—47) interessiert.

„Deutscher geistlicher Concerten, Madrigalien und Motetten“ für 1 bis 23 Stimmen nebst Continuo. Schon allein der letzte Teil dieser zweiten Sammlung enthält 74 z. T. umfangreiche Chorstücke mit Orchester, woraus man ungefähr ermessen mag, welch reicher Schatz an Kirchenmusik hier noch ungehoben ruht. Nicht mit Unrecht ist Selle, der vor seinen Itzehoer und Hamburger Jahren bereits sehr früh Schuldirektor in Heide und Kantor in Fr. Hebbels nachmaligem Geburtsort Wesselburen geworden war, von vielen Zeitgenossen mit unter die drei großen S des 17. Jahrhunderts neben Schütz und Schein gerechnet worden. In der Tat erweist er sich dem anderen „Haupt-Rivalen um das dritte S“, Samuel Scheidt in Halle, der als Konzertkomponist ungefähr ebenso fruchtbar gewesen und leider ebenso wenig wieder allgemein bekannt geworden ist, in vielen Beziehungen vollauf gewachsen. Hat Scheidt über seine Tätigkeit als fleißiger Nachfahr Viadanas hinaus großen Ruhm als Orgelkomponist davongetragen, der doch wohl mehr auf seine geschichtliche Bedeutung als mitteldeutscher Apostel der organistischen Sweelingktechnik denn auf seine persönliche Schöpferkraft gegründet ist, so darf Selle für sich mindestens Ähnliches auf dem Gebiet des Solo-, Chor- und instrumental begleiteten Generalbaßliedes in Anspruch nehmen.[1]) Aber eines ist gewiß — ob man nun Selle, Scheidt, Scheidemann oder einen der Schultheiße (Praetorius) mit Schein und Schütz zum Trifolium binden möchte, so wird das, rein an tonsetzerischer Fähigkeit gemessen, immer nur ein recht ungleichwertiges Kleeblatt und damit eine im schlechten Sinn genau so barocke Initialen-Spielerei bleiben, wie wenn Mattheson im „Vollkommenen Capellmeister“ die drei großen „H“ Händel, Heinichen, Hasse als gleichwertig zusammenkoppelt: denn wie dort Händel, so steckt hier Schütz die gleichaltrigen Mitbewerber letzten Endes doch allesamt leicht in die Tasche, und Schein hätte es bei längerer Lebensdauer gewiß ebenso getan. Immerhin darf Selle hinter Hieronymus Praetorius und vor den geistreichen Dioskuren Weckmann und Bernhard als der bedeutendste Hamburger Komponist geistlicher Konzerte neben Johann Schop gelten, dessen einschlägiges Werk auf der Bibliothek der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde übrigens mehr Interesse verdient als die trockenen Solokantaten seines Sohnes Albert Schop. Reinkens entsprechende Bedeutung bleibt noch genauer zu bestimmen, da als Material zur Beurteilung vorläufig nur eine Michaelskantate wieder bekannt geworden ist. — Man könnte in mehr als einem Sinn Selle und Scheidemann als hamburgische

[1]) Davon sind bisher nur erst die „Deliciarum juvenilium decas harmonica bivocalis“ (1634) für eine Sing- und eine ebenso schlicht vokal gehaltene Violinstimme nebst Bc. und die lebensvollen, reizenden Monophonetica (1636) durch Krabbe (a. o. O.) und Kretzschmar (Geschichte des neuen deutschen Liedes, S. 14—17) nach Verdienst gewürdigt worden. Eine Nummer aus der letzteren Sammlung ist neubearbeitet als Eröffnungslied meiner „Alten Meister des deutschen Liedes“ (Edition Peters). Ebensowenig wird die — leider auch noch immer ungeschriebene! — Geschichte des deutschen Chorliedes an Selles dreistimmigen „Deliciae pastorum Arcadiae“ (1624) etwa Schein'scher und Friederici'scher Observanz vorbeigehen dürfen. Erst als später Beiträger Rists ist Selle dann wieder mit seinen letzten Arbeiten ebenfalls bei Krabbe und Kretzschmar zu finden.

Gegenstücke etwa zu den bedeutenden Nürnbergern Johann Staden und Er. Kindermann bezeichnen. In den erwähnten Nachlaßbänden Selles machen nach den geistlichen Konzerten drei Passionen und eine Auferstehungshistorie von seiner Hand den Beschluß.

Soweit mir bekannt, sind die frühesten Passionsaufführungen im Hamburg 1466 und 1480 durch die Domschüler im Oberstock des Rathauses veranstaltet worden [1]). Es werden (vielleicht schon etwas humanistisch verfeinerte) Volksschauspiele gewesen sein, bei denen die Musik wohl nur in Gestalt unbegleitet monophoner Liedeinlagen oder in gelegentlichem gregorianisierenden Accentus zu Wort gekommen sein dürfte. J. Sittard [2]) kann eine Passionsaufführung in der Alsterstadt „mit Vokalmusik“, also wohl eine Figural-Komposition etwa im Stil des Joachim a Burgk, Gesius, Mancinus usw., erst wieder 1609 nachweisen, wo sie unter Leitung des Kantors Erasmus Sartorius (1577—1637), des unmittelbaren Amtsvorgängers von Selle, in der Sankt Gertraudenkapelle stattgefunden hat. Ebenda hat sich auch 1643 jene Wiedergabe der Passion „durch Vokalisten und Instrumentalisten“ ereignet, deren die handschriftliche Sperlingsche Chronik auf der Hamburger Kommerzbibliothek ausdrücklich gedenkt: es handelt sich dabei zweifellos um die größere Johannispassion Selles, die uns im Folgenden hauptsächlich beschäftigen wird. Hatte der 1641 in's Hamburger Domkantorat berufene Selle sich in den ersten Monaten mit seiner kleineren Johannispassion, im nächsten Jahr mit seiner Matthäuspassion nur erst bescheidene Ziele gesteckt, — sei es daß ihn die Last der neuen Verpflichtungen noch beschränkte, sei es daß er seine Leute erst an leichterem Werk glaubte schulen zu müssen — so hat er mit der Komposition von 1643 jedenfalls ein in der Hansametropole allgemein beachtetes Novum aufgestellt und eine Besetzung herangezogen, die selbst die reichen Anforderungen des späteren Weckmann'schen Collegium musicum [3]) hinter sich läßt. Solche Mittel standen natürlich der einzelnen Kirche nicht zur Verfügung; es war der Vorteil des Selle'schen wie nachher des Bernhard'schen Direktoriats gleich über alle fünf Hamburger Pfarrkirchen, sich bei solchen besonderen Gelegenheiten der gesamten kirchenmusikalischen Kräfte der Stadt bedienen zu können. Ähnliche Organisationen der Musica sacra werden an den übrigen Musikzentren Deutschlands im Zeitalter der Vielchörigkeit meist ebenso bestanden haben, ohne daß man bei den mancherlei Komplementchören gleich an die hohe Kopfzahl unserer modernen Chorvereinigungen denken darf; dafür aber stellten die damals fast allein mitwirkenden Berufssänger rhythmisch und stimmlich voll ihren Mann.

Folgende Passionen von Selle liegen vor:

A. „Paßion 2dum Johannem à 6 cum Capella à 5 sine intermediis. In die Music versezt von Thomâ Selliô Dr [= directore].“

---

[1]) Emil Riedel, Schuldrama und Theater (Hamburg 1885), S. 16.

[2]) Geschichte der Musik und des Konzertwesens in Hamburg (1890), S. 27.

[3]) Vgl. M. Seiffert im 2. Sammelband der IMG.

B. „Paßion in dialogo 2dum Matthaeum à 10 T. Sellii anno 1642."

C. „Passio secundum Johannem cum Intermediis Thomae Sellii mit 6 Vocal- und 6 Instrumentalstimmen sampt einer vocal-capella à 5 pro choro remoto und dem Choro pro organo à 4 gesezt einfaltigst in stylo recitativo von Thomâ Selliô Cervicca-Saxone anno 1643."

D. „Die Aufferstehung Christi nach den 4 Evangelisten à 14 T. Sellii."

Betrachten wir zuerst die beiden unter A und C aufgeführten Johannispassionen, so unterscheiden sie sich schon im Titel vor allem darin voneinander, daß die erste „sine", die zweite „cum intermediis" komponiert ist. Den Begriff „intermedium" in scheinbar entsprechendem Sinn kennen wir aus Schützens Weihnachtshistorie von 1664, wo mit Introductio und Conclusio acht „Intermedia" die „von Autore zu dieser Handlung eingerichteten 10 Conzerte in die Orgel" bilden, nämlich die in wechselnder Besetzung instrumentierten Turbae bezw. Sologesänge „Fürchtet euch nicht", „Ehre sey Gott", „Lasset uns nun gehen", „Wo ist der neugeborene", „Zu Bethlehem", „Ziehet hin und forschet", „Stehe auf" und nochmals „Stehe auf, Joseph", „worunter" [im 1., 7. und 8. Intermedium durch das wallende Sekundenmotiv eines transponierenden quasi-Basso ostinato] „des Christkindleins Wiege bißweilen mit eingeführt wird". Bei Schütz handelt es sich aber gar nicht mehr um „Zwischenspiele", sondern um die konzerthafte Ausführung der dramatischen und lyrischen Kernstellen, mithin ist bei ihm der Begriff des Intermediums bereits ins Uneigentliche verblaßt. Selle dagegen wendet das Wort noch richtig im Sinn des Einschiebsels an, indem er sich bei der Passion „ohne Zwischenspiele" gleich Schützens Weihnachtshistorie im wesentlichen auf die Wiedergabe des Evangelienberichts beschränkt. Daß er dies „sine" ausdrücklich in den Titel setzt, läßt erraten, wie allgemein damals schon die Verwendung konzerthafter Einschübe betrachtender Art an dieser Stelle üblich gewesen sein muß. In einem Stimmbuch (3) nennt er deshalb das betreffende Werk geradezu „Contrahierte Paßion secundum Johannem, hoc est sine Intermediis", also etwa wie Palestrina eine zwar vollständige, aber möglichst knapp gehaltene Figuralmesse „Missa brevis" nannte, während der Protestantismus der Bachzeit unter dem gleichen Terminus nur noch die rudimentäre Verbindung von Kyrie und Gloria verstanden hat.

Diese Beschränkung auf das Notwendigste schließt freilich nicht aus, daß Selle an den Schluß seiner „zusammengezogenen" Leidensgeschichte nicht nur die alte evangelische Conclusio „Wir glauben lieber Herre" bis „mehre unsern Glauben, Amen", sondern auch noch den Choralsatz des Michael Praetorius „O lamb Gottes unschuldig" für 2 Canti, 2 Violini und 6 voces con Capella à 5 geschlossen hat, der mit „Ehre sey dir" und angehängtem Kyrie breit ausklingt.

Die Partitur besteht aus 1.) dem Orgelbaß, 2.) dem nur für Turbae und Jesus benötigten Streichbaß, dessen Bezifferung von der Pandora auszuführen war, 3.) dem Cantus voce Ancilla, 4.) Altus 1 voce Pilatus, 5.) Altus 2 voce servus, 6.) Tenor 1 voce Evangelista, 7.) Tenor 2 voce Petrus, 8.) Bassus voce Jesus, 9.) Violino 1 (gelegentlich auch mit Viola [di Gamba] besetzt), 10.) Violino 2 (bezw. Viola 2), 11.—15.) Cantus, Altus, Tenor 1 und 2 nebst Bassus

der Capella à 5; das sind also insgesamt sechs Favoritstimmen, fünfstimmiger Komplementchor, Streichorchester von zwei Arm- oder Kniegeigen (vermutlich in ripieno) mit Baß, und Generalfundament. Als Aufführungsjahr ist 1641 zu vermuten.

Die zweite Johannispassion „cum intermediis" ist wesentlich reicher ausgestaltet und wird hinsichtlich der Instrumentation ungemein lehrreich durch nachstehende Besetzungsliste:

„1. Evangelista (M[agister] Abrahamus), hierzu ad placitum 2 Fagotte oder Viola di Gambe und 2 Pandoren: Tenor 1.

2. Jesus (Leopoldus). Hierzu 2 Violini und 2 Lauten: Bassus.

3. Ancilla ([Schüler?] Eilbrecht). Hierzu 2 Violini & Viole: Cantus.

4. Petrus (Friedericus). Hierzu 2 Flauti & Trombone: Tenor 2.

5. Pilatus (M. Mezelius). Hierzu 2 Cornetti & 1 Trombone: Altus 1.

6. Servus (D[omi]nus Mager). Hierzu 2 Flauti & Trombone: Altus 2.

„Chorus à 6: C, 2 A, 2 T, B [= die Vorigen als Favoritchor zusammengefaßt].
Fidicin. Capella à 6: 2 C, A, 2 T, B [= Streichorchester, in den Stimmbüchern 3 Violinen, 2 Gamben, Violono].
Capella vocalis à 5: C, A, 2 T, B [= Komplementchor, im Werktitel auch „entfernter Chor].
Chorus pro organo à 4."

Bei dem letztgenannten Chor könnte man an einen obligaten, vierstimmig ausgesetzten Orgelpart denken, wie er etwa in Michael Altenburgs Kirchen- und Hausgesängen III, Nr. 22 (Erfurt 1621) gegen den „Generalsopran" der Schulkinder und die vollstimmige Kantorei gleichberechtigt konzertiort. Ein Blick in Selles Stimmbücher aber lehrt, daß es sich um den vierstimmigen, „vor der Orgel" stehenden Hauptchor handelt.

Ebenso interessant und über Selles Aufführungspraxis unterrichtend ist nachstehende handschriftliche Gebrauchsanweisung („instructio"):

„Diese Paßion kan in ein Regal alleine vocaliter à 6 v. und pro Organo à 4 per choros musiciret werden und gibt also ein Decem." Für das Solosextett diente also das schwachstimmige Regal als Generalbaßstütze (wir würden heute etwa ein Harmonium nehmen), für den Hauptchor die Orgel. Weiter sagt der Komponist: „Lest man aber die drey Intermedia darvon, so können es 6 Sänger allein, entweder pro Organo oder pro Regali verrichten". Das zielt also auf bescheidenste Besetzungsverhältnisse in der Form der „contrahierten" Passion. Man sieht, daß hier die Orchesterbegleitung ebenso wie das Gambenquartett zum Evangelisten in Schützens Auferstehungshistoria v. 1623, dessen Stellen H. Riemann mit wenig Glück als die ersten deutschen Belege des Recitativo accompagnato bezeichnet hat, nur „ad placitum", nur als wahlfreie Continuo-Schattierung bezw. Orgelersatz gemeint war. Hier ist auch an die Erlaubnis von Schütz (Geburt Christi) und Theile (Matthäuspassion v. 1673) zu erinnern, an denjenigen Orten, wo in der Fastenzeit überhaupt keine Instrumente üblich seien, die Soliloquenten choraliter „senza basso" singen zu lassen. Selles Instructio schließt: „Kommen die sechs Instrumentalstimmen dartzu, so gibts ein Duodezim, mit dem Choro pro organo aber dazu gibts ein Septdezim. Kömpt der Chorus remotus à 5 dazu, so gibts ein viginti unum. T. S[elle]." Da für den Chorus remotus keine besonderen Stimmen ausgeschrieben sind, wird er wohl einfach die als solche bezeichneten Pianostellen des Chorus pro organo gleich einem Fernwerk echomäßig übernommen oder die Fortestellen desselben registerartig verstärkt haben.

Die nach den Charakteren der handelnden Personen scharf unterschiedenen Instrumentenkombinationen wird Selle der Auferstehungshistoria des H. Schütz abgelauscht haben, während die Passionen von Sebastiani und Theile gleich

[1]) Handbuch der Musikgeschichte II 2, S. 347.

Schützens Spätwerken nur noch eine Abwechslung zwischen Violinen- und Gambenbegleitung zu bieten wissen. Es ist derselbe Verarmungsprozeß, der die Orchesterbesetzungen in Monteverdis Mantuaner und Venetianer Periode so scharf voneinander scheidet. Da Selles Bassus „pro testudinibus“ (also für Violone und Pandoren) nur beim Jesus und den Chören eintritt, der Orgelbaß aber dauernd beschäftigt ist, sind beide anschaulich als „Bassus corruptus“ und „Bassus integer“ unterschieden.

Das Werk ist in der Weise gegliedert, daß gleich die Überschrift in mehrfachem Wechsel von Favoritensemble und Hauptchor durchkonzertiert wird. Der erste Teil der Leidensgeschichte reicht bis „Warum schlägest du mich?“, worauf das erste Intermedium von 76 ($\frac{4}{4}$) Takten zu neun Stimmen folgt „Fürwahr, er trug unsere Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen“ (Jes. 53, 4 ff.); dabei spaltet sich der Continuo, indem das Regal mit dem Kleinchor, die Orgel mit dem Vollchor geht, die beide in enger Verschränkung gegeneinander musizieren. Nachdem sich die secunda pars der Historie von „Da führten sie Jesum“ bis „Wir haben ein Gesetz“ erstreckt hat, setzt machtvoll das zweite Intermedium in zwei je neunstimmigen Chören auf die Worte des 22. Psalms ein „Mein Gott, mein Gott, warumb hast du mich verlassen?“ — ein feinsinniger Gruß zum „Eli lama“ der Matthäuspassion hinüber — und entfaltet sich höchst dramatisch sogar zu einer Länge von 124 ($\frac{3}{2}$ und $\frac{4}{4}$) Takten. An den dritten Teil der Erzählung schließt sich das uns schon bekannte Nachwort „Wir glauben, lieber Herre“, daran jedoch nicht des M. Praetorius verhältnismäßig schlichte Choralbearbeitung des deutschen Agnus dei-Liedes, sondern als drittes Intermedium in Selles Komposition ein breit ausgesponnenes Choralkonzert supra „O lamb Gottes unschuldig“ à 9 + 9 v., in welchem Selle gewissermaßen auf allen drei Manualen des Haupt-, Ober- und Fernwerkes spielt, indem er außer der Capella fidicinia den Chorus pro organo, die Capella favoritarum und den Chorus remotus ins Feld führt. Seine sorgfältige, seitenlange Gliederung der Chorsätze in Forte- und Pianostellen erinnert in dieser Häufung stark an Scheidts (ebenfalls in Hamburg erschienene) Neue geistliche Konzerte.

Das Vorhandensein dieser drei umfangreichen, frei gesetzten Intermedien darf formengeschichtlich stark fesseln, da Selle damit unerwartet früh und kräftig dem kontemplativen Element in der Passion Raum gewährt und eine Pracht der Klangmittel verwendet, wie sie m. W. in dieser Gattung erst wieder Bachs Matthäuspassion (dann allerdings nicht nur für die betrachtenden Ecksätze der Hauptteile, sondern auch für einen Teil der Turbae) zur Entfaltung gebracht hat. Zweifellos gehen die bei Sebastiani aus Eccards Kantorei-Choralsätzen arrangierten Solosopranlieder mit Streicherbegleitung und die Generalbaßarien nebst Ritornellen von etwa Adam Kriegerscher Konstruktion bei Theile auf die gleiche liturgische Wurzel zurück wie die von Selle eingeschobenen Concerti sacri: auf das von der Zuhörerschaft gewiß schon im Zeitalter der Volksschauspiele an den Hauptabschnitten der Passion eingeflochtene geistliche Volkslied, das ein natürliches Ventil für die tief erregten Seelen darstellte und den Schauspielern erwünschte

Erholungs- und Verwandlungspausen bot. Zwei Jahrhunderte lang hat in diesem Sinn vor allem das Lied „O Mensch, bewein dein Sünde groß" des Nürnberger Schulmeisters und Musiktheoretikers Sebald Heyden (1525) eine bedeutende Rolle gespielt. Theile stellt ja auch frei, anstelle seiner Chor- und Soloarien Gemeindelieder zu verwenden, und bei Schützens Passionen sind solche ebenfalls als von Fall zu Fall improvisatorisch eingeschoben vorzustellen, wie er sie dreimal ja sogar in die Conclusio mit einwebt.[1]) Ein dem Selle'schen verwandter Gedanke war es, wenn Schütz nach dem Volksliedintroïtus „Da Jesus an dem Kreuze stund" unter Zurückgreifen auf die Opernouvertüre einen rein instrumentalen Satz als Pro- und Epilog um seine „Sieben Worte" geschlungen hat, worin ihm Theile und Sebastiani mit ähnlichen „Sinfonien" wenn auch nicht von gleichem Range gefolgt sind. Ordnet man die betreffenden Meister zeitlich, also in der Reihenfolge Selle—Sebastiani—Theile, so zeigt sich auch hier deutlich das Fortschreiten von korporativer Massenwirkung zu subjektiverer Andachtaussprache. Schering hat dankenswert an Hand von Frühkantaten der Leipziger Thomaskantoren den gleichen Entwicklungsprozeß von der Chorarie zum betrachtenden Sololied in Dacapo-Form aufgewiesen[2]).

Bei Bach haben all diese auseinanderlaufenden Verwirklichungen des gemeinsamen Grundgedankens wieder gemeinsame Anwendung gefunden; zunächst die Urgestalt des Gemeindeliedes idealisiert zum gedrungenen Choralsatz Note gegen Note (Typus „Ach Herr, lass dein' lieb Engelein", „Wenn ich einmal soll scheiden"). Weiter Selles konzertierende Intermedien in den freien, polyphonen Ecksätzen, z. B. der Johannispassion „Herr unser Herrscher", der Matthäuspassion „Kommt ihr Töchter", während beidemal die herrlichen Schlußstücke „Ruht wohl ihr heiligen Gebeine" und „Wir setzen uns mit Tränen nieder" in ihrer homophonen, volksliedhaften Melodik eher der Theile'schen „Chorarie" als deren endliche Vollendung entsprechen. Sebastianis und Theiles Sopranlieder haben sich bei Bach zu den wundervollen Soloarien (teilweis mit obligatem Instrument) sublimiert. Schließlich könnte man noch von einer Verschmelzung des Selle'schen Konzert- und des Theile'schen Orchesterliedgedankens in Bachs Arien mit konzertantem Chor denken: z. B. „Eilt ihr angefochtnen Seelen" (Brockes) in der Johannispassion; „Ich will bei meinem Jesu wachen", Duett „So ist mein Jesus nun gefangen", „Ach nun ist mein Jesus hin", „Sehet, Jesus hat die Hand" in der Matthäuspassion. Auch Bachs Arien mit Choralchor wie „Mein teurer Heiland" und „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz" ließen sich rein passionsgeschichtlich auf eine Kombination von Theiles ariosen mit Eccard-Sebastianis kirchenliedartigen Ruhestellen zurückführen. Daß hier
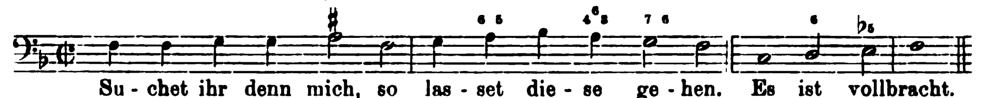
[1]) Schweitzers Bedenken gegen die Verwendung von Gemeindeliedern bei modernen Aufführungen der Schütz'schen Passionen (J. S. Bach S. 58) dürften somit unbegründet sein: es handelt sich damit wohl auch nur um eine der vielen „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten" der älteren Musik. Aber man muß die eingeschobenen Strophen dann auch wirklich vom Volk und wirklich nur choraliter singen lassen.

[2]) Bachjahrbuch 1912, S. 98 ff.

selbstverständlich in verschiedenster Beziehung wichtige Mittelsleute (Pachelbel, Buxtehude, Zachow, Keiser, Steffani, Franck, Böhm, Ph. Krieger, Kuhnau — von den Kantatenlibrettisten ganz abgesehen) anzunehmen sind, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden.

Während Schütz in allen einschlägigen Arbeiten (mit alleiniger Ausnahme der Weihnachts- und der Auferstehungshistorie) noch aufs harmonisierte Recitativ zugunsten der Besetzung des alten Accentus verzichtet oder sogar in den „Sieben Worten“ durch stellenweis mehrstimmige Behandlung des Testo in die alte Motettenpassion zurückfällt, wobei dann Christus auffälligerweise Tenor II wird, arbeitet Selle in den erzählenden Teilen ausnahmslos mit mensuriertem Continuo-Sprechgesang.
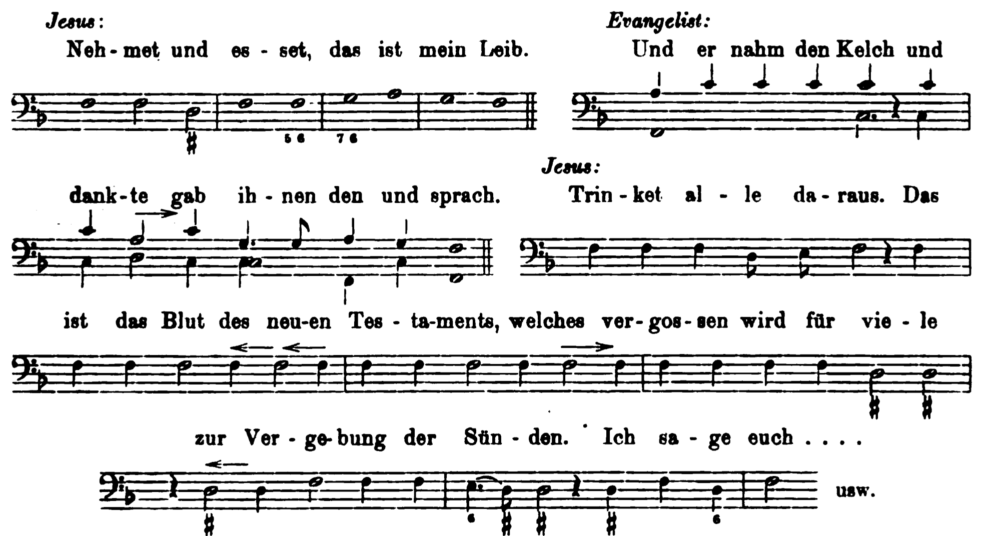
Gewiß ist Selles Behandlung des Parlando stellenweis noch recht urtümlich, wie nachstehende, einfach ad unam vocem gesetzte Jesusworte zeigen mögen, die er auch an den Höhepunkten nicht weiter steigert:



Gleich zahlreichen Meistern des 17. Jahrhunderts hat Selle sich noch nicht von der alten, sozusagen „chorregionalen“ Auffassung auch des Solobasses als einer Fundamentstimme losmachen können, und man darf ihm das zu Beginn der vierziger Jahre umsoweniger zum Vorwurf machen, als es gerade ein Menschenalter später Theile bei seiner Jesuspartie größtenteils noch genau so gehalten hat. Es wäre eine sehr reizvolle Sonderaufgabe, einmal die langsame Entwicklung des vokalen Solobasses von der Grund- zu einer vollberechtigten Melodiestimme etwa zwischen 1620 und 1720 einheitlich darzustellen. Lange hat man es ihm (genau wie der Gambe) zum besonderen Vorteil angerechnet, sowohl Ober- als auch Grundstimme sein zu können; noch in Bachs Jugendkantaten tritt zumal der profunde Baß oft einfach gleichlautend mit dem Continuo auf. Daß es sich bei Selle mit der auffallenden Schlichtheit der Lektionsbehandlung nicht um Erfindungsarmut, sondern um eine bewußte künstlerische Zurückhaltung der Gestaltungskräfte handelt, geht schon aus dem Titelzusatz seiner zweiten Johannispassion hervor: „einfaltigst in stylo recitativo gesezt“.

Fast noch deutlicher betont Selles Matthäuspassion diese volkstümliche Richtung, die an den „Hammerschmiedischen Fuß“ und ähnliche Zusätze in J. R. Ahles Werktiteln gemahnt, wie eine „Nota“ vornweg besagt: „Der gewöhnliche Accent ist außen Choral behalten und der Chorus à 4 aus des H[errn] H[enrici] Grimmii Edition hinzu getan worden“. Gemeint ist damit Heinrich Grimms vierstimmige deutsche Matthäuspassion, die 1629 in Magdeburg gedruckt worden war. Selles Turbae fauxbourdonnieren denn auch den Text choraliter (nach der Hebigkeit) in einfachster Weise. Weiter sagt der Hamburger Kantor: „1. Evangelist, hat bey sich 3 oder mehr Pandoren, 2 Violen oder Violon. 2. Jesus hat bey sich 2 Violinen, 1 Fagott und 3 oder mehr Lauten. Dazu kommen eintzeln [also ohne besondere Orchesterbegleitung] 3. Petrus, 4. Pilatus,

5. Judas, 6. Caiphas, 7. Ancilla I, 8. Ancilla II, 9. Uxor Pilati, 10. Apostoli." Hier ist alles weit bescheidener als in Selles übrigen Passionen gehalten: Die Solisten bilden gleichzeitig den Chor, also singt auch schon der Evangelist mit: „Höret das Leiden"; dann reicht der erste Teil bis „Er ist des Todes schuldig", auch der zweite beschränkt sich streng auf den Evangelientext. Es folgt die Conclusio des Chores „Dank sey dir Herr ... Amen", darauf „O lamb Gottes unschuldig" in zwei Strophen à 4, danach drei Strophen von „O Herre Gott" im Satz von J. H. Schein und eine kurze Benedictio à 4 incerti autoris. Als Deklamationsprobe diene ein Stück aus der Abendmahlseinsetzung, wobei die Streicherstimmen als entbehrlich fortbleiben können:



Das wirkt alles so hölzern und steif wie die genau gleichaltrigen Dialoge in S. Th. Stadens Seelewig (1644); Selle nennt diese Passion „in dialogo", womit wohl gleich Schützens „Dialog" vom Armen Lazarus[1]) und Hammerschmidts berühmten „Gesprächen" von 1643 einerseits gegenüber der reinen Choralpassion, die Max Schneider[2]) als noch heute lebendig nachgewiesen hat, auf die modernere, oratorische Form verwiesen werden, andererseits die bescheidenere Haltung im Verhältnis zum italienischen Volloratium betont werden soll. So erklären sich auch Selles obige Recitative: er verwendet (wie Schütz in der Auferstehungshistorie) den kirchlichen Lektionston: tonus currens des Jesus auf f, des Evangelisten auf c', wie es Luther 1523 auf Grund altkirchlicher Tradition angeordnet hatte. Aber es ist hübsch, wie Selle diese starren Floskeln harmonisch durch den in der florentinischen Oper besonders beliebten Wechsel F dur—D dur immer wieder apart zu beleben weiß. Auch rhythmisch ist die Deklamation liebevoll durchgearbeitet durch Verwendung zweier sehr verschieden wirkender Kunstmittel, die beide unter dem gemeinsamen Äußeren der Synkope doch ganz gegensätzliche

[1]) Seiffert, Anecdota Schütziana (Sbd. IMG I, 215 ff).

[2]) Zs. IMG VI.

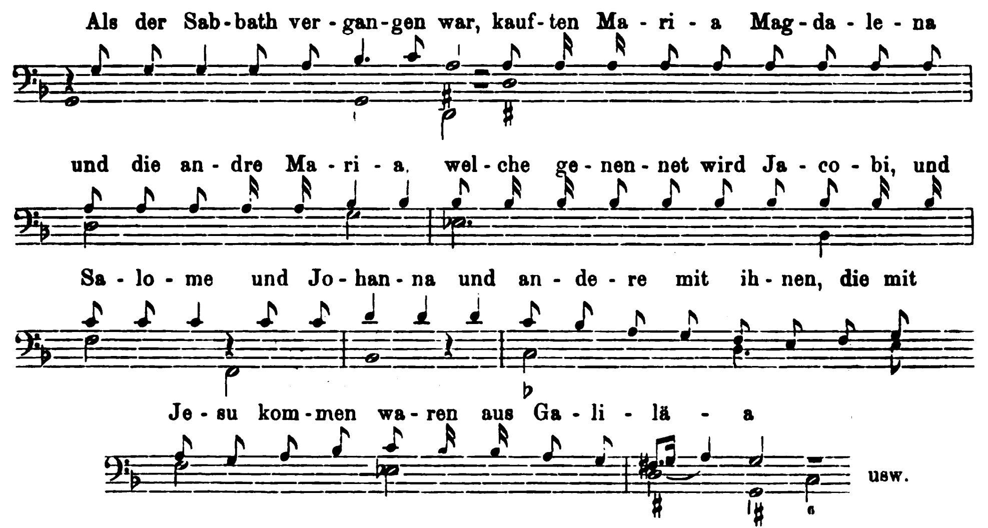
Tatbestände verbergen: die von mir mit ⟶ bezeichneten Stellen verlängern nämlich den ausklingenden Ton einfach über die als folgend zu denkende Pause hinweg, (also z. B. statt ♩ ♩ 𝄽 ♩ dankte, gab und ♩ ♩ 𝄽 ♩ welches ver-), mithin fehlt hier als ein wesentlichstes Merkmal der echten Synkope die Akzentverschiebung. Bei den Stellen mit ⟵ dagegen handelt es sich um „pathetische Antezipationen“,[1]) um den verfrühten Einsatz einer, einmal sogar zweier wichtiger Silben zu Zwecken eines erhöhten Ausdrucks, wodurch die Betonung mit vorgerückt wird: statt ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥. ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 das ist das Blut des neuen Testaments entsteht so, auch noch unter gleichzeitigem Ortswechsel des Taktstrichs auf kurze Strecke, obiges Noten- und Rhythmenbild. Bei Sebastiani bestimmen diese Synkopen in auffälliger Häufung jede deklamatorische Hervorhebung innerhalb der Recitative. Auch Selles Stimmheftbezeichnungen zur Matthäuspassion lassen einige Rückschlüsse auf die damalige Aufführungspraxis zu. Zum Orgelpart und dem bezifferten Bassus pro testudine tritt als dritter der Bassus „pro corpore“, also fürs Cembalo. Die sieben Solopartien rechnen als Chorus „pro organo“, ebenso das Violinenorchester; die Violen dagegen und der vierstimmige Komplementchor der Schlußchoräle „zum Evangelisten“, der also wohl entfernt von der Orgel seinen Standort hatte.

Wir kommen zu Selles Osterwerk, das als einziges frühbarockes neben der Schütz'schen Auferstehungshistorie und vor dem Bach'schen Osteroratorium in Betracht kommen dürfte — die Geschichte Johannes des Täufers von Elias Gerlach in Königsberg (1612)[2]) verwendet zwar den „Osterton“, gehört aber noch in die Vorkontinuozeit zurück, hat einen anderen Stoff und ist zudem künstlerisch minderwertig, der Osterdialog in Hammerschmidts „Musikalischen Andachten“ (1646) Nr. 7 überschreitet in keiner Richtung die Grenzen eines kleinen geistlichen Konzerts, die Osterlektion in des Vopelius Leipziger Gesangbuch von 1681 (Spitta, Bach II 419) entstammt stilistisch großenteils noch der Epoche der Motettenpassion. Im Gegensatz zu Schützens Werk von 1623 reden die „Colloquentes“ bei Selle, sobald sie einzeln auftreten, nicht mehr motettisch-konzerthaft in mehrstimmigen Kontrapunkten, sondern in homophonem Recitativ. Die Stimmen der Weiber „Wer wälzet uns den Stein von des Grabs Tür“ sind also zwar für zwei Canti mit Baß gesetzt, dagegen ist aber der Jüngling im Grabe Soloalt, der Jesus Solobaß, der ungläubige Thomas wieder ein einzelner Altist. Als Beschluß singt der Chor den damals so beliebten Sirachspruch „Nun danket alle Gott“, noch nicht etwa M. Rinkarts danach in diesen Jahren gedichtetes Kirchenlied gleichen Anfangs. Der Sprechgesang ist hier auffallend viel geschmeidiger als in Selles drei Passionen gehandhabt, so daß sich an einen wesentlich späteren Entstehungstermin denken läßt. Hier wie überall ist ihm auch der Wechsel von Mensural- und Choralnotation fremd,

[1]) Bachjahrbuch 1917, S. 70 ff.

[2]) Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 149.

den der Evangelist der Schütz'schen Historia zwischen konzentischen Klauseln und akzentischer Reperkussion unterscheidet. Schon die Benutzung kleinerer Notenwerte spricht für die Jahre um 1660:



Die planvolle Steigerung und danach die anmutige Biegung der Melodie bei vollkommen flüssiger und adäquater Deklamation, die diesem ganzen Werke eignet, verdient in solch früher Zeit alles Lob.

Noch weiter hermeneutisch auf die Selleschen Passionen einzugehen, erscheint uns im vorliegenden Zusammenhang nicht ratsam — es wird das vorteilhafter unter Einbeziehung der übrigen konzerthaften Werke des Hamburger Meisters geschehen können, denen hoffentlich in nicht zu ferner Zeit eine Dissertation zwecks zusammenfassender Würdigung nachgehen wird. Voraussichtlich wird Selle dann als geistlicher Vokalkomponist nicht viel geringer dastehen denn als weltlicher, der mit Stücken wie „Wohlauf ihr Musikanten gut“, „Beso las manos, mein lieber Don Juan“ und „Ich bin ein Jäger wohlgemut“ zu den interessantesten und erfreulichsten der Zeit gehört. Mit seinem Tode sind seine Passionen testamentgemäß auf die Bibliothek gewandert, und seine Nachfolger Bernhard, Gerstenbüttel, Brauns, Telemann haben zweifellos eigenen Arbeiten den Vorzug gegeben. Die alljährlichen Hamburger Passionsaufführungen sind aus der Gertraudenkapelle bald in die Petrikirche hinübergewandert, weshalb sie zu Keisers Zeit schlechthin „Petrimusiken“ hießen, wohlzuunterscheiden von den alljährlichen Kantaten zum Petrimahl. Im Zeitalter des frei gedichteten, Charfreitagsoratoriums von Ramler-Graun'schem Typus wurden derartige Passionen, von denen man bisher höchstens die Wiederholungen außerhalb der Kirche gestattet hatte, mit natürlichem Takt zu Wohltätigkeitszwecken gänzlich in den Konzertsaal verlegt, heute blühen sie wieder kraft Sebastian Bachs überzeitlicher Verklärung im Gotteshaus, und zwar in der herrlichen Michaeliskirche.

Zur Tonsymbolik in den Messen Beethovens

Von

Gerhard von Keußler

So alt wie die Kunst und noch älter ist unser ästhetischer Übersinn. Er wurzelt in einer künstlerischen Ungenügsamkeit, — im Streben, dem Gegenstand unserer geistigen Beschäftigung einen zweiten Sinn zu geben; ihm eine dahinterliegende überstoffliche Bedeutung abzugewinnen. Wir fordern einen weiteren, einen wesentlich anderen Inhalt, als den wirklichen, unmittelbar gegebenen, und bekunden unsere Empfänglichkeit für die erwartete Mitgabe — für den gewünschten zweiten Sinn — durch jene Phantasie, die das Unwirkliche dem Wirklichen gleichsetzt; die sogar den Anspruch gutheißt, mit dem nun die zweite Bedeutung des Gegenstandes auftritt, nämlich: als ‚erste' zu gelten, als die wichtigere. Auf einer derartigen, beiderseitig geäußerten Ungenügsamkeit beruht alle künstlerische Symbolik. — Was mag hier die Musik für sich beanspruchen?

Bei unserem ästhetischen Verhalten schlechthin fühlen wir uns um so mehr der Wirklichkeit entrückt, je weniger stofflich das Kunstwerk dasteht, je weniger dinglich sein Inhalt ist, und je weniger körperhaft seine Form erscheint, seine künstlerische Einkleidung. Von hier aus betrachtet, steht allen Künsten voran die Musik, und zwar die Instrumentalmusik.

Wählen wir als allgemein ästhetischen Ausgangspunkt die Freude an der Nachahmung, an der Nachbildung naturgegebener Dinge, so ist für die Musik das Gebiet dinglicher Vorlagen gar bald überblickt. Es ist das Gebiet der Naturlautung und kommt überdies für den Tonschöpfer bloß dort in Betracht, wo er Landschaften und sonstige rein naturische Dinge als Vorlage, als Hintergrund seiner Schöpfung benutzt. Nur beginne, wer dem nachgehen will, nicht gleich mit der Alpensymphonie von Richard Strauß; auch nicht mit den Geniewitzen Joseph Haydns. Innige Freude erlebt man an den alten Natur-Madrigalen und lerne Jannequins Chant des oiseaux richtig anfassen. Dieses wohlweisende Werk ist ein vokales Rondo, das schon im sechzehnten Jahrhundert auch rein instrumental musiziert worden ist. Ausgesprochener Naturalismus. Alle übrige, alle nichtnaturische Tonkunst ist, ihren eigensten Mitteln nach, auf nichtdingliche Vorstellungen angewiesen.

Gleichen Alters mit dem Symbolbegriff ist der Animismus oder die Beseelung, mit der sich unser heutiger Begriff der „Einfühlung“ streckenweise deckt. Durch diese Einfühlung aber werden die Tore aller Symbolik aufgeschlossen. Und so müssen wir für eine Darlegung der musikalischen Symbolik vor allem die musikalischen Handhaben der Einfühlung untersuchen, die eigentlichen Schlüssel zum Garten des musikalischen Animismus. Diese Handhaben sind vom Komponisten und vom Ästheten, vom Praktiker und Theoretiker zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Deutlichkeit gegeben und genommen worden. Am deutlichsten im 17. und 18. Jahrhundert, das heisst in der Zeit von der florentiner Spätrenaissance bis zu den Wiener Klassikern; in einer Zeit, über die uns Namen wie Monteverdi und Schütz bis Bach und Beethoven am raschesten unterrichten. Dieser Zeitraum der Musikgeschichte, auf dem alten Griechentum aufgebaut, wurde ästhetisch von zwei Normen beherrscht. Ähnlich wie einst die Griechen ihre Lehre vom Ethos der Musik entwickelt hatten, lernte man auch während der Spätrenaissance und ihrer Folgezeit die Musik als eine sittliche Macht bewerten. Und, zweitens, galt die Musik als eine Sprache. Diese beiden Wertbestimmungen sind auch uns geläufig, wenngleich in anderen Maßen. Ein Zeitalter, das sich für den Ausdruck seiner sittlichen Ideale das Sprachrohr eines Kant und eines Schiller zu schaffen vermochte, rechnete, auch beim Musiker, mit einem weiteren Herzen, als unsere münzbar beengte Zeit. Und, umgekehrt, stand dem ‚weiten Herzen‘ unserer Vorfahren ein ‚enges Gewissen‘ gegenüber, ein engeres, als wir eines an den Tag legen. Das heißt: die überkommenen und als Gesetze anerkannten Normen wurden auch nicht annähernd so leicht und willkürlich übertreten, wie das heute geschieht. Was für Normen? — In unserem Sonderfall handelt es sich um die Normen der Musik als einer Ton-Sprache.

Triebmäßig niedergelegt in den Tonwerken und verstandesmäßig abgezogen und aufgezeichnet in den Lehrbüchern der musikalischen Rhetorik, stellt sich uns eine Menge von typischen Wendungen der Tonsprache des 17. und 18. Jahrhunderts dar: für Leid und Freude, für Furcht und Mut, für Zorn und Ergebung. Für alle unsere Affekte gab es typische Tonmittel. Auch andere ständige Wendungen, wie etwa die Fragewendung mit ihrer melodischen Beugung als Endformel gehörten zur Tonrhetorik. Mancher alte Brauch gilt auch noch in unserer heutigen Praxis. Hören wir in einer Symphonie Wendungen wie



so verknüpfen wir damit Vorstellungen einer Frage, wie wir sie — textiert — im Recitativ, in der Liturgie und im Lied kennen gelernt haben. Einem Teil der alten musikalischen Rhetorik hat Hermann Kretzschmar, in nachträglicher Taufe, den Namen Affektenlehre gegeben, und an uns ist es, nachzuforschen, in welcher Art die Rhetorik dem Symbolismus gedient hat, und welcherlei Gründe

es gewesen sind, die ihr, als einem Unterrichtsfach, um die Zeit Beethovens ihr Ende bereitet haben.

Vorderhand, wo wir einen ordnenden Überblick über die mannigfachen Bestände der Symbolik gewinnen wollen, begnügen wir uns damit, die Rhetorik mit der Affektenlehre hier als ein wesentliches Ordnungsmittel anzusprechen. Wie schon bemerkt, läßt sich die Gattung Symbol, musikalisches Symbol, zweckmäßig in zwei Arten teilen. Die eine beziehen wir aus der tönenden Natur, die andere aus unserem musikalischen Schaffen selbst und aus unserer ästhetischen Betrachtung. Der ersten steht, wie wir sahen, nur ein winziges Gebiet zur Verfügung, man denke an die wenigen symbolisch eindeutigen Stellen in Beethovens Pastoralsymphonie. Die zweite Art ist aber, je nach Land, Schule, Stil und Manier verschieden, auf Übereinkünfte angewiesen, auf musikalische Konventionen. Ein paar Beispiele aus dem entsprechenden Haushalt. Eine Melodie in der äolischen Tonart — in unserem reinen Moll — verträgt sich, nach heutiger Ästhetik, kaum mit dem Affekt der Heiterkeit. Früher war das anders, und auch heute begegnen wir im Osten nicht selten heiteren und ausgelassenen Liedern in Moll. Ein anderes Beispiel. Die leere Quinte zu Beginn, wie in Beethovens Neunter Symphonie und Wagners Holländer, oder zum Schluß, wie in Mozarts Kyrie vor dem Dies irae, hat in der Neuzeit eine andere Bedeutung als im Mittelalter, wo es gang und gäbe war, einen Satz mit leerer Quinte zu schließen. Damals eine Satzmanier, heute — oder wenigstens bei den Romantikern — ein Symbol der Unbestimmtheit, der Ungewißheit.

Je einfacher nun eine Konvention ist, umso nachhaltiger gelingt es ihr, sich als Gesetz anerkennen zu lassen und sich zu behaupten. Im Wandel der Gesetze aber, wie sie von der Praxis und Theorie erfunden und festgelegt werden, sind für die Ästhetik des Symbols, zunächst für die Behandlung der Affekte im Großen und der Tonmalerei im Kleinen, jene Zeiten die wichtigsten, in denen am meisten experimentiert wird; in denen die Komponisten selbst über ihr Vorhaben Rechenschaft geben; in denen wir, endlich, alle die Anhaltspunkte finden, die uns über die Funktionen und Lebensbedingungen der einzelnen technischen Gebilde unterrichten. Selbst unsere Requisiten haben ihre Lebensgeschichte, ihren Stammbaum. Das Pizzicato der Streicher ist in unserer modernen Orchestration selten mehr denn ein Prägnanzmittel, so namentlich in rhythmischen Diensten. Koloristisch genommen, ist es neutral. Mit anderen Worten: das Pizzicato wird heute zur Untermalung aller möglichen, verschiedensten Stimmungen und Medien benutzt. Früher war das anders. Als Monteverdi das Pizzicato erfand, wollte er die Schwerterfunken eines Duells illustrieren. Über die Aufnahme dieser Neuerung können wir uns nach den Schilderungen Donis ein ergänzendes Bild machen. Der Zuhörer pries die Drastik des Einfalls; hätte aber die Nase gerümpft, wenn das Pizzicato nicht aufs Duell beschränkt geblieben wäre; wenn vielmehr der erfinderische Tonmaler Monteverdi auch an anderen Stellen das Pizzicato verwendet hätte, etwa in dem heutigen, symbolisch neutralisierten Sinn, um einen Akkord zu spitzen.

Für eine Menge unserer heutigen artistischen Hilfsmittel läßt sich ihre symbolische Herkunft nachweisen. Einige haben von Hause aus im Doppeldienst gestanden, sowohl symbolisch als auch rein artistisch. Doppeldienstlich war es, z. B., mit dem Tremolo der Streicher ursprünglich bestellt. Im Jahre 1617 erfand der Violinvirtuose Biagio Marini das Tremolo aus eindeutigem Spieltrieb; und einige Jahre später, ohne diese Neuerung zu kennen, erfand der Symboliker Monteverdi das Tremolo, um Schauer zu versinnlichen. Das Experiment gelang und fand tausendfältige Nachbildung, vor allem in den Schauerszenen der venetianischen Oper.

So oft das Experiment nur Experiment bleibt und nicht zu Dauerwerten führt, kommen seine Ergebnisse für die Symbolik unserer Fassung, für eine zweite Bedeutungskraft allgemeiner Gültigkeit nicht in Betracht. Mit der Aufstellung aber von tatsächlichen Dauerwerten steht jene erwähnte Periode, die mit den florentiner Hellenisten ansetzt, als ausgiebigster Abschnitt der Musikgeschichte da; und den florentiner Hellenisten ist, wie schon angedeutet, auch Monteverdis Schüler Heinrich Schütz anzuschließen. Die Komponisten ästhetisieren in den Vorworten ihrer Werke und sehen ihre Absichten bald, in Praxis und Theorie der folgenden Generationen, wirksam durchgeführt. In allen Elementargebieten der Musik: Melodik, Rhythmik, Harmonik, Koloristik, Dynamik und Agogik werden die aufgestellten Normen befestigt und erweitert. Naturgemäß mußte die dehnende und reckende Erweiterung der Grenzen und Grenzmedien zu einer Verdünnung und allmählich zu einer Auflösung führen.

Bei der Auflösung der alten Affektenlehre und allgemeinen Tonrhetorik um die Zeit Beethovens, beim Verschwinden vieler von ihren Handhaben einer Einfühlung der symbolischen Gültigkeiten müssen wir zwei Ursachen auseinanderhalten und gewinnen dann einen neuen Einblick in das Wesen der musikalischen Symbolik.

Gehen wir psychologisch wieder von der Ungenügsamkeit aus, dieses Mal von einer Ungenügsamkeit der Tonschöpfer, von ihrem Streben: das musikalische Stoffgebiet zu vergrößern, das Gebiet vertonbarer Vorwürfe. Für neue musikalische Stoffe werden neue Tonmittel erfunden. Was noch eben in der Melodik als naturwidrig erschienen ist oder sonstwie verpönt war, gewinnt Gültigkeit; es kommt eine neue Birhythmie und Polyrhythmie auf, und in der Harmonik werden durch Enthymeme, durch sogenannte ‚unvermittelte' Akkordfolgungen, ferner durch neue dissonante Zusatztöne, durch Alterationen und dergleichen mehr demselben alten Tonmaterial neue, ungeahnte Ausdruckskräfte abgewonnen; und gar für die Koloristik weiß man in der neuen Werkstatt viel Unerhörtes zu erfinden. Wächst aber die Zahl der erweiternden Vorwürfe rascher, als ihr die Vermehrung der technischen Mittel zu folgen vermag, so muß bald derselbe eine Ausdruck für zwei oder mehr verschiedene Bedeutungen herhalten. Und so meldet sich in der Musik jene Erscheinung, die wir in der Sprach-Grammatik, wenn auch bei wesentlich anderer Entstehung, Homonymie nennen. Während sich aber, dem Zusammenhang entsprechend, „der Bauer“ und „das Bauer“ auch

dort bequem als Landmann und Vogelkäfig auseinanderhalten lassen, wo sie selbst ohne Artikel zu gebrauchen sind, kommt in der Tonsprache und ihrer musikalischen Homonymie leicht eine Indifferenz auf, umso leichter, als die Ausdrücke der Tonsprache von Hause aus, ihrer nichtdinglichen Natur gemäß, nur ungefähr umrissen sind; sie gestatten bei der Einfühlung, neben ihren rein musikalischen Bedeutungen zweite, symbolische Bedeutungen nur in allgemeinsten gedanklichen Verknüpfungen. Der verminderte Septakkord mit seinen drei Etagen kleiner Terzen, der anfänglich als eindeutiges Symbol schmerzvoller Schwermut gegolten hatte, mußte auch für Affekte wesentlich anderer Art herhalten, bis er bald dank dem Prozeß der Indifferenzierung und Neutralisierung auch in harmlos fröhlicher Tanzmusik verwendet werden konnte, und das schon bei den Klassikern.

So oft aber allgemein anerkannte Grundnormen, eben noch ‚Naturgesetze' der Musik, auf den Kopf gestellt werden, bezichtigt der Philister den Neuerer des Anarchismus, und die überkommenen alten Gesetze werden nun von der konservativen Partei strenger zusammengefaßt. Es entstehen pedantische Vorschriften, umständliche Rezepte, und so ist auch in der Zeit Beethovens zu der innerlich vorbereiteten Auflösung der alten Affektenlehre und Rhetorik eine äußere Ursache der Auflösung hinzugetreten, die schlechte Abfassung der Lehre; eine Traktierung, die diesen Gegenstand als Unterrichtsfach unerquicklich erscheinen ließ. Wie aber diese Affektenlehre und Rhetorik bis dahin zu Recht bestanden hat, so gehört sie auch heute zum Inventar unserer musikalischen Bildung, wenn wir die Musik jener Zeit pflegen und ihr vollgerecht werden wollen.

Wie so oft im Kunstleben stehen wir auch hier vor einer außerästhetischen Bedingung; nicht immer wendet sich das Kunstwerk als Ganzes allein an unsere Sinne — diese spontanen Vermittler des Genusses —, sondern es fordert ein Vorwissen. Nicht allein die Edda und Dantes Divina Commedia rechnen mit besonderen Vorkenntnissen unsererseits; auch manches musikalische Erbe unserer Ahnen will nur dann in unseren vollgültigen Besitz übergehen, wenn wir vorerst entsprechende Sonderkenntnisse beschafft haben. Diese Bedingung zieht bekanntlich zwei Gefahren nach sich. In einem Fall sieht man sich durch die Forderung eines Vorwissens zurückgeschreckt, oder läßt aus Trägheit seinen Bildungsbestand unvergrößert, aus Trägheit oder sonstigen Gründen der Unlust und des Unvermögens; im entgegengesetzten Fall werden Vorräte des Wissens so überreichlich herbeigeschafft, daß man schließlich nur noch in Kenntnissen watet und vor lauter Vorbedingungen die Hauptsache selbst nicht mehr sieht, vor lauter Kunstmitteln nicht mehr das Kunstwerk selbst. —

Noch einige Worte zur symbolischen Latenz, wie sie in den Formen des imitierenden Stils vorliegen mag, im Kanon, in der Fuge, in der Variation und in der leitmotivischen Technik.

Wir sahen, daß sich für die Musik keinerlei naturwirkliche Vorlage zur Nachbildung darbietet, vom kleinen Gebiet der musikfähigen Naturlautung abgesehen. Demnach hätte die Musik auf die beiden Urprinzipien zu verzichten, die schon Aristoteles erkannt hat, und an deren Gültigkeit auch die moderne

Ästhetik glaubt. Sie hat, gestützt auf tausendfältig neue Erfahrung im Lauf der Zeiten, die Skizzen des Aristoteles zu großen Systemen ausgebaut und hat insbesondere der Freude an der Nachahmung ein ergänzendes ästhetisches Lustgefühl angehängt: die Freude am Wiedererkennen des Nachgeahmten. Doch wie in allen ästhetischen Systemen, geht auch hier die Musik, vor allem die Ästhetik ihres Schaffens stiefkindlich leer aus. Was mag bei der Erfindung des Kanons mitgesprochen haben? Verleiht die naturwirkliche Welt dem Musiker keine ausgiebigen Vorlagen zur Nachbildung, so müssen welche geschaffen werden. Es ist also wiederum die Psychologie der Ungenügsamkeit, an deren Hand wir auch hier vorwärts gelangen können, wenn wir das Aufkommen des imitierenden Stils ästhetisch erfassen wollen. Und die Musikgeschichte zeigt uns tatsächlich, wie die Tonschöpfer — Generation für Generation — sich's zur ersten Aufgabe machen, Gegenstände, Vorlagen zu schaffen, die sie mit ihren Mitteln nachbilden können, auch im Hinblick auf die Freude am Wiedererkennen. Für diese Erklärung der imitierenden Polyphonie dienen uns als Fingerzeige schon die Worte der Musiksprache: Modell, Thema, Subjekt oder soggetto. Gleichwohl hat die Musikästhetik noch nicht begonnen, die Technik des imitierenden Stils von diesem psychologischen Gesichtsfeld aus zu betrachten: Kanon und Fuge, und im weitern Sinne Leitmotiv, Thema mit Variationen, und alles hierher gehörige. So mag es gekommen sein, daß unsere Musikästhetik, geschweige denn die allgemeine Ästhetik, ein großes Gebiet der Symbolik unbeachtet beiseite hat liegen lassen. An klärenden Beispielen hierfür ist Beethovens Messenmusik reich. Wir werden näher darauf einzugehen haben und werden dabei auch jenen Teil der Programmusik berühren müssen, der mit objektiv bestimmbaren Symbolen rechnet.

Wenden wir uns zunächst der einfachen Tonmalerei Beethovens zu, der illustrativen Symbolik in seinen Messen. Im Text des Ordinariums, im fünfteiligen Messentext, handelt es sich, der Hauptsache nach, um Gebet und Lobpreisung, also vorwiegend um nichtdingliche Begriffe, die schon selbst, ihrem Grundwesen nach, latente Musik sind. Eine Ausnahme macht das Credo. Es enthält Gegenstände, die musikalisch nicht verschmelzbar sind. Die Worte „sub Pontio Pilato“ sind eine geschichtliche Zeitangabe der Kreuzigung und bergen in sich eine ebenso geringe musikalische Affinität wie die Worte des christlichen Chronisten: „im Jahre 33.“ Ästhetisch beurteilt, sollte jeder Credo-Komponist sich's mit einer einmaligen Vertonung dieser Worte genügen lassen; er sollte die unmusikalische, wenigstens unbestellte, Beigabe des Kirchentextes mit in den Kauf nehmen, um nach kurzer Berührung weiter zu schreiten. Gleichwohl geht es oft umgekehrt zu; denn häufig ist es gerade der Hörer, der hier etwas Unbestelltes, wenigstens Unerbetenes vermittelt bekommt, und zwar: ausgedehnteste Vertonungen der drei Worte „sub Pontio Pilato“. Mitunter lassen sich solche textästhetisch unzulässige Ausbreitungen musikstilistisch rechtfertigen. Zum ‚Stil‘ des berühmten achtstimmigen Crucifixus von Antonio Lotti gehört es, daß diese Worte weder einer einzigen, noch einmalig allen acht Stimmen zugleich anvertraut werden sollen. Die Worte „sub Pontio Pilato“ liegen zwischen

„crucifixus“ und „sepultus“, zwischen der Kreuzigung und der Grablegung. Und affektuell bezieht der Credo-Komponist meist aus diesen Grenzworten die Diktion für seinen Pontius Pilatus. Beethoven widmet ihm in der ersten Messe eine noch geringere Rolle als in der zweiten, indem er das musikalische Hauptgewicht auf das Leiden des Gekreuzigten verlegt, auf das Wort ‚passus‘ — ‚gelitten‘.

Den ganzen musikästhetischen Fall Pontius Pilatus aus dem Credo herauszuheben und nun beiseite zu stellen empfiehlt sich, weil man hier ein ausgesprochenes Amuson vor sich hat; einen Gegenstand, der nicht nur keinen musikalischen Ausdruck anzunehmen vermag, sondern sogar — seinem Wesen getreu — auch jedes Hilfsmittel der Tonsymbolik zurückweisen muß; es sei denn, daß man die Erwähnung des Landpflegers im Credo nicht als Zeitangabe betrachten will, sondern bei seiner Namensnennung den Affekt des Zornes und der Wut auf ihn und auf die Mörder überhaupt heraufbeschworen fühlt.

Ebenfalls nicht musikalisch in der Anlage ist der dritte Glaubensartikel, sowie das weitere Bekenntnis zur Einigen Kirche und zur Taufe. Mit dem eigens dogmatischen Charakter dieser Begriffe setzen sich die Komponisten meist kurz auseinander. Erledigt Beethoven schon in seiner ersten Messe den dritten Glaubensartikel ohne viele musikalische Umstände, in seiner zweiten Messe läßt er die Kürze dieses Abschnittes in die Augen springen. Nach Art des liturgischen Accentus rezitieren die vier Chorstimmen das Dogma. In dieser gedrängten, schlechthin durchdeklamierenden Behandlung hätte die ganze zweite Messe nicht mehr als ein Zehntel von ihrem nunmehrigen Umfang erreicht.

Das christliche Glaubensbekenntnis, das einst zu Nicäa dem Streit der Arianer und Athanasianer ein apodiktisches Ende machen sollte, ist von Haus aus nicht für die Liturgie bestimmt, rechnet also nicht mit musikalischer Verwendbarkeit. Soll es vertont werden, und soll die Vertonung eine künstlerische sein, eine ästhetisch sinnliche, so sieht man sich grundsätzlich auf Tropen angewiesen, d. h. auf Elemente der Symbolik. Bei der musikalischen Versinnlichung des Credo, sodann bei der Umsetzung des übrigen Ordinariums in Musik wird also unsere erste Frage sein, ob Beethoven hier nur Tonsetzer war oder auch Tondichter, nur Tonsetzer oder auch Tonmaler.

Wo der Credotext in seiner kurzgefügten Sprache das große Nieder und Auf der Heilsgeschichte behandelt, die Herabsenkung des heiligen Geistes vor der Menschwerdung und die Himmelfahrt des Heilands, das Descendit und Ascendit, dort sieht sich der Tonmaler gern verleitet, auch seinerseits große Bewegungen auszuführen. Die tonmalerischen Mittel sind hier vor allem: auffällig große Intervalle, lange Skalen und dergleichen mehr, Steigerungen der zweiten Sinnfälligkeit in gestrafftem Zeitmaß.

Zur Tonmalerei Beethovens gehört es, an solchen Stellen nicht allein die Singstimme jene großen Bewegungen versinnlichen zu lassen, sondern vor allem den Instrumenten das Äusserste an untermalender Wirksamkeit abzunötigen. Wenn beim „descendit de coelis“ Flöte und Fagott — jedes Instrument für sich — je einen Schritt von zwei Oktaven nach unten auszuführen haben; wenn

beim „ascendit in coelum" das Orchester aus dem großen C bis ins dreigestrichene a auffährt — also einen Raum von fast fünf Oktaven durchmißt —, so zeigt hier Beethoven, wie er auf den symbolischen Eindruck großer Bewegung hin komponiert.

Diese Beispiele sind der zweiten Messe entnommen. In der ersten ist die Untermalung an denselben beiden Stellen eine gemäßigte. Und da sei hier zugleich anf den wesentlichen Unterschied zwischen beiden Messen Beethovens hingewiesen: er liegt vor allem in der Symbolik. Die erste Messe bedient sich mehr klassisch gegebener Verhältnisse, die zweite strebt ins barock Maßlose; die erste ist mehr nach eigens musikalischen Normen angelegt und durchgeführt, die zweite wirkt durch breite Massenhaftigkeit, durch weit ausladende Symbolik. Als in der bildenden Kunst mit Michelangelo der Barock aufkam, nannte man den neuen Stil „die moderne Manier". Und was wir heute in der Musik moderne Manier, „Massenmanier", nennen können, ist im wesentlichen eine Fortsetzung jenes Barock, den der ‚letzte' Beethoven begründet hat. Die zweite Messe, op. 123, ist eine Altersgenossin der Neunten Symphonie und teilt mitunter deren dionysischen Charakter; die erste Messe, op. 86, dagegen entstammt der apollinischen Schaffenszeit.

Die genannten Beispiele — descendit und ascendit — gehören musikalisch ins Gebiet der Melodik. Und ähnlich gibt es auch rhythmisch und harmonisch für Tonmalerei und Affektenbehandlung manche symbolische Ausbeute. So fällt rhythmisch betrachtet, in beiden Messen die Passionsmusik auf, das Crucifixus; in beiden Messen versinnlichen die kurz schlagenden Zweiunddreißigstel der Streicher die Marterung des Heilands, die wir bald als Geißelung, bald als das eigentliche ‚fixus' hören mögen. Auch bei dieser Untermalung sehen wir die zweite Messe ein barockes Übermaß anstreben, die gebundene Antezipation der Zweiunddreißigstel bei den Streichern und Fagotten.

Rhythmisch-symbolischer Art ist auch das Vorhaben der beiden letzten Paukensoli im Agnus der zweiten Messe. Die vielen Skizzen zu diesen zwei Stellen offenbaren, wie Beethoven immer aufs neue darnach strebt, unser Taktbewußtsein während der Paukensoli — im pianissimo — zu verundeutlichen und so die immer größere Entfernung zu versinnlichen, in der zuletzt der Feind völlig verschwindet; worauf im Vordergrund des Bildes der Friedensgesang in hohem Kraftgefühl das Werk abschließt.

Zu den Normen der alten Affektenlehre und Rhetorik gehörte es: das Klagen, Flehen und Seufzen musikalisch dadurch zu versinnlichen, daß man die einzelnen Silben eines Wortes oder die einzelnen Töne einer melodisch geschlossenen Linie gern durch Pausen auseinander schob. Im Kyrie der zweiten Messe hören wir oft die Geigen das Chormotiv eleison zitieren, und zwar so, daß die vier Töne von drei Pausen unterbrochen werden, ähnlich wie später der Chor selbst, am Schluß des Kyrie zwischen den Silben elei- und -son eine Pause einschaltet.

Nicht so leicht greifbar, symbolisch greifbar, steht die Harmonik da. Gewiß wird sich niemand der harmonisch symbolischen Wirkung des c gegen

das cis im zweiten Credo — beim Leiden Christi — verschließen; auch bleiben nicht unbeachtet Vorhaltsakkorde wie: fis a c es d oder fis a c es f im schmerzvollen Flehen des Kyrie der ersten Messe; und gewiß ist in der zweiten Messe die harmonische Altertümelei nicht zu verkennen, wie sie sich im Resurrexit und an vielen anderen Stellen zeigt und gleich allem bewußten Archaisieren symbolische Folgerungen — Rückschlüsse und Deutungen — gutheißt oder zuläßt. Doch im allgemeinen hatte die malerische und dichterische Eindeutigkeit, die in der alten Affektenlehre und Rhetorik einzelne Akkordtypen und die Tonarten als solche besaßen, um die Zeit Beethovens bereits einer Mehrdeutigkeit Platz gemacht, einer Neutralisation. Durch Anton Schindler erfahren wir zwar, daß sich in Beethovens Handbibliothek Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst" befunden haben; auch wird uns erzählt, daß Beethoven, hierin noch ein Kind seines Zeitalters, mit gewissen Tonarten gewisse außermusikalische Vorstellungen verknüpft habe. Doch bestimmtere und zuverlässige Einzelheiten stehen aus; bei Schindler und auch sonst. Es empfiehlt sich daher, nicht nach weiteren symbolischen Bedeutungen der Harmonik in Beethovens Messen zu fragen, wie es im allgemeinen auch nicht ratsam ist, über eine andere offene Seite Schindlers, die rein religiöse Seite der Messen Beethovens zu streiten, denn auch hier versagen die ohnehin wenigen Belege, die uns vorgesetzt werden, — sie sind keine Stützpunkte. Schindler erweist sich allzu oft als ein unerwünschter Eckermann. Man denke an die Verwirrung wegen des „Pleni sunt coeli" der zweiten Messe.

Dagegen können wir in bezug auf die Koloristik manches feststellen, was zur unbestreitbaren Tonsymbolik Beethovens gehört; und zwar aus den Partituren selbst. Wenn in der zweiten Messe nach dem Venturus est plötzlich eine Posaune hereinschlägt, so wird damit das Ziel des ‚venturus' symbolisch angedeutet: das Jüngste Gericht. Und in der Tat: dem ablenkenden ces der Posaune folgt das Judicare. Im allgemeinen sind die Posaunen die Instrumente, die ihre alte symbolische Bedeutung am reinsten erhalten haben; die, im Gegensatz zu den meisten übrigen Instrumenten des Orchesters, nur wenig dem Neutralisierungsprozeß unterlegen sind. Ihres herkömmlich hieratischen Charakters bleibt auch Beethoven eingedenk. In Betracht kommt hier — in der Posaunenfrage — nur die zweite Messe, da die erste auf eine Mitwirkung der Posaunen überhaupt verzichtet. In der zweiten aber ist es bemerkenswert, an welcher Stelle die Posaunen zum ersten Mal ertönen. Im ganzen Kyrie schweigen sie und im Gloria scheinbar auch; doch plötzlich, nur für das eine Wort des Chors „Allmächtiger" — „omnipotens" werden sie dem sonstigen, fortwährend beschäftigten Tutti zugesellt. Artistisch betrachtet, ist dieses späte Aufsetzen der Posaunen eine geniale Farbenökonomie; symbolisch betrachtet: das Streben, die göttliche Allmacht musikalisch zu kennzeichnen. Daß es sich bei Beethoven nicht allein um das ausgiebige forte der symbolischen Posaunen handelt, sondern um ihre Klangfarbe als solche, wenn es eine hieratische Versinnlichung gilt, das erfahren wir im Sanctus. Derselbe allmächtige Gott, der im Gloria und Credo gepriesen wird, dem huldigt Beethoven im Sanctus mit leise zurückhaltender Musik und

wählt als Grundfarbe bezeichnenderweise Posaunen, die im piano und pianissimo während des ganzen Satzes stehen.

Durchaus auf koloristische Wirkung gestellt ist ferner in der zweiten Messe das Incarnatus, die Empfängnis der Jungfrau Maria und die Geburt ihres Kindes in der Winternacht. Nach dem zweistimmigen Übergang der tiefen Streicher mit den leeren Quinten und dem tiefen Tenorpart wird dem ruhigen Pianissimosatz der Streicher und Singstimmen ein Tremolo von Holzbläsern aufgesetzt; die schlichte Harmoniefolie — in Vierteln, Halben und Ganzen von einzelnen Streichern gehalten — wird von den Klarinetten und Fagotten in ein Tremolo von Sechzehnteln aufgelöst und von hohen Trillergruppen einer Flöte umspielt, bis diese bei „homo factus est" aus dem fis‴ zum d′ — in einer einzigen Bewegung — hinabsinkt. Ob wir nun als Nordländer eine kalte, glitzernde Winternacht oder ob wir eine andere stimmungssymbolische Bedeutung aus jener Orchestration heraushören, zwei Tatsachen bleiben bestehen: erstens, daß die genannten Farben in der ganzen Messe nur an dieser einen Stelle benutzt werden, und zweitens, daß der Text die Geburt des Christkindleins behandelt.

In Beethovens erster Messe ist die Tonsymbolik des Incarnatus wesentlich anders; sie ist so angelegt wie bei Bach. Wir sind es gewohnt, im Incarnatus der h-moll-Messe von Bach die eigentümliche Geigenfiguration in einem anderen Sinne symbolisch zu nehmen: der heilige Geist suche ein Wesen, in das er eingehen könne; er senke sich vom Himmel herab, schwebe suchend über der Erde und halte Einkehr bei der Jungfrau Maria. Wer sich an diese dichterisch liebliche Tonsymbolik bei Bach hält, der wird überrascht sein, in Beethovens erster Messe, die Bachische Figuration melodisch getreu wiederzufinden. Hier wie dort ist es keine koloristische Symbolik, sondern eine melodisch-harmonische. Hier wie dort wird der jeweilig liegende Akkord von einer Stimme nach unten gebrochen, und zwar mit jener eigentümlichen Bewegung, die dem ganzen sein besonderes Aussehen verleiht: es wird für jeden Schritt der akkordbrechenden Stimme die untere Wechselnote als Vorhalt benutzt.

Ein besonderes Kapitel bildet Beethovens Dynamik und ihre Heranziehung zu symbolischen Diensten. Für ihr Verständnis müssen erst die Grundtatsachen der Dynamik klargelegt werden.

Hier stehen wir zunächst vor einem physiologischen Problem, vor der Frage: unter welchen äußerlich erkennbaren Bedingungen das Musizieren vom Herzschlag und dessen Nebenerscheinungen abhängt. In Sachen des Zeitmaßes hat die Ästhetik schon längst sich daran gewöhnt, das physiologische Maß des Pulses als Ausgangspunkt zu nehmen, und zwar so, daß sie die normale Einheit, nämlich eine Zählzeit des tempo ordinario, den integer valor der Alten, einem normalen Stoß des Herzens, einem Puls gleichsetzt. Es ist zu erwarten, daß man physiologisch demnächst auch die Dynamik mit ihrem normalen crescendo und diminuendo auf die regelmäßig abwechselnde Zusammenziehung und Erschlaffung der bewußten Herzteile zurückführen wird, auf eine Systole und Diastole in einem weiteren, musikalischen Sinn. Den Musikhistoriker und Philologen

mögen fernerhin die Fragen beschäftigen, welcher Komponist zuerst die dynamischen Zeichen für crescendo und diminuendo angegeben habe; welche Bedeutung der Vorrede Domenico Mazzocchis zu dessen Madrigalen 1640 beizumessen sei, und wie alle hierher gehörigen Prioritätsfragen des Historikers und Philologen lauten. Dagegen muß der Ästhetiker davon ausgehen, daß der regelmäßige Wechsel von crescendo und diminuendo in der Musik ebenso alt ist, wie aller Gesang. So hat es der Ästhetiker nicht einmal nötig, sich darauf zu besinnen, daß die Esklamationen Caccinis — in den nuove musiche, 40 Jahre vor Mazzocchi — nichts anderes sind, als ausgesprochene Operationen mit crescendo und diminuendo. Die eine Esklamation, die languida, unsere gewöhnliche messa di voce, wird von der Spätrenaissance ab bis heute, also auch bei Beethoven, häufig angewendet; die andere aber, die esclamazione viva, wird in der klassischen Literatur so selten gebraucht, daß es heute dem historisch unbefangenen Hörer der Beethovenschen zweiten Messe wie eine effektsüchtige Modernisierung vorkommt, wenn der Chor die lange Fermate vor der Gloria-Fuge dazu benutzt: aus einem forte in ein piano zu sinken und aus diesem piano spontan wieder in ein forte hervorzuwachsen. Neu dagegen ist in der Dynamik der Zeit Beethovens das sogenannte Mannheimer crescendo und diminuendo, das ganz allmähliche, auf lange Strecken, etwa auf volle Perioden, gleichmäßig verteilte Schwellen und Nachlassen der Tonstärke, auch im gesanglichen Melos. Wieder fällt es dem Historiker und Philologen anheim, nachzuforschen, ob diese Spezialmanier der Mannheimer — Stamitz, Cannabich usw. — in Praxis und Theorie nicht schon viel früher nachzuweisen ist; ob und in welchem Maß die Praxis in Rom um 1700 oder in Stuttgart durch Jommelli den Mannheimern das Patent vorweg genommen hat; ob und in welchem Maß man hier Theoretiker wie Mylius mit dessen Rudimenta musices 1686 und Scipione Maffei 1711 um Rat angehen soll, wie dies neuerdings Georg Schünemann getan hat. Für die Praxis, für unsere moderne Renaissance, die dynamisch auf falsche Bahnen geraten war, hat ein Aufsatz von Alfred Heuß in der Riemann-Festschrift, 1909, dankenswerte Dienste geleistet. Dem Ästhetiker bringen die genannten Schulen, Rom-Mannheim, zunächst nichts wesentlich Neues; neu an der römisch-mannheimischen Dynamik ist nur der Grad, das überweite Ausmaß der Systole und Diastole. Und Herzschlag wie Atmung sind gleichfalls die Prinzipien, auf die das Neue auch der Beethovenschen Dynamik zurückzuführen ist. Die Mannheimer Technik hat Beethoven als Knabe in Bonn kennen gelernt und gibt uns gegen Ende seines Lebens wiederholt, am deutlichsten in der Neunten Symphonie, gleich in den ersten 16 Takten mit deren kontinuirlichem crescendo die eine ästhetische Weisung: daß es vor allem darauf ankommt: wer atmet: Beethoven oder ein Cannabich? Daß es dann auch bei Beethoven selbst ein Unterschied ist, ob er ein Einzelwesen, etwa einen schmachtenden Liebhaber, oder: die ganze Menschheit atmen läßt, einen Schwerenöter oder: eine Betgemeinde; und daß es darauf hinausläuft, wie wir, die Mitatmenden, zu hören befähigt sind, ob künstlerisch oder nur artistisch, — auch das ist zu beachten. Beide Hörer, der Artist sowie der

Künstler, vernehmen in der Einleitung der Neunten Symphonie zunächst nichts anderes, als jene pianissimo-Basis a e von zwei Hörnern, Sekonden und Celli; sie wird in regelmäßiger Gliederung sukzessive von den übrigen Bläsern erst quantitativ dann qualitativ verstärkt und erhöht, nachdem die Primen, Bratschen und Kontrabässe ein Motiv, immer nur aus dem Material a e, aufgesetzt haben — und das stetig gedrängter — bis endlich zum 17. Takt, im erreichten fortissimo, die Trompeten und Pauken hereinbrechen, wobei man wahrnimmt, daß jenes zweitönige Motiv das Kopfmotiv des nun einsetzenden Hauptthemas gewesen ist. Dieserart hat man gut gehört; gut, aber zu wenig. Denn: mag für den Artisten der Gehalt der ersten 16 Takte mit der genannten Feststellung erledigt sein, für den Künstler ist er's nicht. Wer künstlerisch zu hören befähigt ist, für den bedeutet diese Riesensystole Beethovens etwas mehr; für ihn treten zu der rein musikalischen Bedeutung der Töne noch zweite Bedeutungen hinzu, äußere und innere symbolische Vorstellungen, je nachdem wer er selbst ist, und das heute anders als morgen, entsprechend den wechselnden seelischen Vorräten in Herz und tiefster Lunge; Vorräten, mit denen er dem großen Aufatmen Beethovens folgt oder zu folgen sich anschickt.

Welcher Art Gehalt es ist, mit dem Beethoven seine weit ausholenden crescendi füllt, ersehen wir gut aus den textierten Steigerungen seiner Messen. In der zweiten Messe, und zwar in der Hymne an das ewige Leben — et vitam venturi saeculi — läßt Beethoven den Baß — und mit ihm den ganzen übrigen Chor und das Orchester — ein sechstaktiges Sequenzcrescendo über einem Wort, saeculi, ausführen: unsere Zukunft nach dem Tod. Ein anderes Mal, im Gloria der zweiten Messe, und zwar im Gratias, hat der Chor mit einem achttaktigen crescendo aus dem kleinlauten Dank der irdischen Sünder bis in die großen Jubelflammen des Himmels hinaufzuführen, wo das Orchester den Ruhm des Herrn von Neuem zu feiern beginnt.

An all solchen Stellen wird uns der Sinn der übernatürlich langen Steigerung durch eine eindeutige Handhabe — durch den Text — eindeutig erklärt. Mehrdeutig dagegen ist jenes römisch-mannheimische crescendo, wenn es rein instrumental, gar ‚absolut musikalisch‘ ist. Wird es geistreich und phantasievoll ausgelegt, so dankt man dem Hermeneuten für die Deutung, freilich mit dem Bewußtsein, daß seine symbolische Auslegung unverbindlich ist und bleibt. Im übrigen aber erinnert man sich gern an die dynamischen Weisungen der alten Affektenlehre und Rhetorik. Und in welchem Umfange gerade Beethoven dieses Erbteil der Renaissance übernommen und angewendet hat, sehen wir in der zweiten Messe noch deutlicher als in der ersten. Namentlich beim unvermittelten piano. Beethoven schreibt forte: „ich glaube an Gott den Schöpfer alles Sichtbaren und“ piano: „des Unsichtbaren“. Forte: „Ich glaube an einen eingeborenen Sohn Gottes, der aus dem Vater hervorgegangen ist“ — piano: „ehe denn die Welt ward.“ Forte: „von dannen er kommen wird zu richten die Lebenden“ piano: „und die Toten.“ Forte: „ich glaube“ piano: „an eine Vergebung der Sünden.“ Forte: „ich erwarte eine Auferstehung“ piano: „der Toten.“

Vom Echoeffekt absehend, findet man die krasse Gegenüberstellung von forte und piano vorwiegend bei eruptiven Geistern. Auf dieses dynamisch-ästhetische Alternativ hin ein längeres Melos auszuspinnen verleitet der Text, wenn der piano-Begriff nicht in einem Wort, sondern in einem Satz dem forte-Begriff entgegentritt; Verbalsatz gegen Verbalsatz. Etwa die Antinomie Qui sedes. „Der du sitzest zur Rechten des Vaters, erbarme dich unser.“ Daß man für diesen Text eine fließende, einheitlich quellende Musik aus dem Grundaffekt *miserere* schöpfen kann, davon überzeugt uns Bachs h-moll-Arie. Beethoven aber schafft einen schneidenden musikalischen Gegensatz: qui sedes ad dexteram patris — ein pomposo in Händels Art, miserere nobis — ein Bachisches dolce. Licht und Schatten unmittelbar nebeneinander. Und nicht allein in der zweiten Messe, wo ohnehin die Kontrastwirkung im Sinne Riberas bevorzugt wird, — auch in der sonst eher abtönenden ersten Messe holt Beethoven beim Qui sedes mit prometheischem Arm aus. Wieviel ihm hier an einer grellen Beleuchtung mit dem entsprechenden Schlagschatten gelegen ist, zeigt sich vor allem in der Orchestration. Die Trompeten und Pauken, vorher und nachher mit einem langen tacet bedacht, treten für keine vollen zwei Takte, für die dextera patris, hervor. Im Ornat des Priesters und gleich darauf im Alltagskleid des Zöllners, so instrumentiert Beethoven auch in seiner zweiten Messe das Qui sedes. — Das sind lauter auffällig befolgte Forderungen der alten Rhetorik, auffällig bis an die Grenzen ästhetischer Zulässigkeit. Und den Eindruck einer schlimmen Musikantenmanier müßte im Credo der zweiten Messe das plötzliche piano bei „patrem“ machen, wenn man es nicht symbolisch nimmt; wenn man nicht das folgende crescendo von vier Takten — omnipotentem — jener innersten Bewegung entsprechen läßt, in die unsere Seele gerät, wenn sie den Blick von unten nach oben, von der nichtigen, machtlosen Erde zum allmächtigen Himmel emporhebt.

Solche Fragen zu klären ist für niemand wichtiger als für den, der dieses crescendo praktisch selbst auszuführen hat; mitunter genügt auch ein Chor von tausend Kehlen nicht, denn es kommt nicht bloß darauf an, daß man das crescendo artistisch gut ausführt und in dem bekannten Massenforte gipfeln läßt, sondern es kommt auch darauf an, was man während der Steigerung fühlt und denkt.

Besonders herauszuheben ist Beethovens Dynamik im Sanctus. Gemäß der Dichtung des Jesaias und gemäß dem Brauch der Komponisten erwartet man ein forte, eine Kraft, „daß die Überschwellen des Thrones beben von der Stimme des Rufens“. Beethoven aber hält in beiden Messen das Sanctus in durchgehendem piano. In der ersten Messe könnte man sich das noch als einen konzertant angelegten Kontrast erklären: der vorangehende Satz des Credo wurde soeben im fortissimo geschlossen. Doch in der zweiten Messe fällt auch dieser fragliche Grund weg, da hier schon der Schluß des Credo sich in ein pianissimo verloren hat. Daß nun im anschließenden Sanctus das piano symbolisch, etwa im Sinne von leisen Schauern der Ehrfurcht zu nehmen ist, das

wird gegen Ende des Satzes verständlich, wo die Singstimmen in ein Stammeln überleiten, wo sie in ihren Falsobordonen nach jedem Wort eine Pause erhalten, während das Zittern im Orchester durch ein Pianissimotremolo über einem kleinen Nonenakkord versinnlicht wird.

Zur Agogik, endlich, zur fluktuierenden Abwandlung des Zeitmaßes, stehen wir heute wieder in einem freieren Verhältnis. — ‚Wieder!‘ Schon Monteverdi, dieser feurige Vorkämpfer unserer Neuzeit, berührt das Prinzip der symbolischen Agogik im Vorwort zum VI. Buch seiner Madrigale. Für Lösungen des agogischen Problems hat man es bei der Vokalmusik naturgemäß leichter als bei der Instrumentalmusik, weil dort im Text zugleich ein erstes Regulativ für die Abwandlung des Zeitmaßes gegeben ist. Agogisch Verbindliches schreibt Beethoven selten vor, wie es denn überhaupt zum Wesen der klassischen Agogik gehört, daß der Komponist — auf die Rechnung der allgemeinen Affektenlehre hin — sich der meisten Angaben enthalten darf und enthält. Wieweit innerhalb der Agogik die Symbolik zu Wort kommen möge, hat auch die Theoretiker des 18. Jahrhunderts beschäftigt. Am klarsten beschrieb die Frage des Vortrags Peter Schulz in Sulzers „Theorie der schönen Künste“, 1772. Unter den Romantikern stand der alten Affektenlehre, ohne sie zu kennen, am allernächsten der Dirigent Richard Wagner. Seine Ausführungen über die Agogik bei Beethoven dürfen heute als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. In ihnen finden sich mitunter auch Andeutungen über den symbolischen Dienst der Agogik. Wären die ästhetischen Grundbegriffe der klassischen Affektenlehre im 19. Jahrhundert noch musikalisches Gemeingut gewesen, so hätte es auch nicht zur Vortragspolemik Wagners gegen die Schule Mendelssohns kommen müssen, namentlich nicht gegen deren angeblichen Leitsatz: Chi va presto, va sano.

Die Überleitung zum Benedictus ist ein Instrumentalsatz, der, gleich der Einleitung zum Sanctus, sich auf tiefe Register beschränkt und dabei auf die Mitwirkung der Geigen verzichtet. Artistisch betrachtet, wird dadurch späterhin die Wirkung des Violineneinsatzes g‴ wesentlich erhöht, und welcherlei zweite, symbolische, Bedeutung dem langsamen Herabschweben der Solo-Violine — durch drei Oktaven — innewohnen kann, dafür bieten uns Beethovens Skizzen zum Incarnatus Anhaltspunkte. Der nun folgende Satz ist ebenfalls rein instrumental; doch erhält er, gewissermaßen als Überschrift, seinen dichterischen Inhalt vom Chorbaß angegeben: qui venit in nomine Domini. Kaum einen anderen Zweck verfolgt diese textierte Phrase, vereinzelt auf der Scheide zweier Instrumentalsätze angebracht. Rein musikalisch — melodisch, rhythmisch oder harmonisch — ist dieses Zitat völlig belanglos. Es ist ein schlichter Accentus, der auf dem Tone der Hörner, d, hergesagt wird: Gelobet sei, der da kommt im Namen des Herrn. Mit diesem begrifflichen Inhalt stellt sich nun der kommende Instrumentalsatz vor, und an uns ist es, die Symbolik dieses Satzes entweder objektiv aus dem ursprünglichen Vorstellungskreis des Ordinariums zu beziehen — Christi Einzug in Jerusalem — oder, subjektiv, als den Empfang seines Geistes in unserer Seele.

Grundsätzlich werden wir hier überall die Instrumentalsätze verschieden deuten können: verschieden, je nachdem sie mit der vorangehenden und folgenden Musik organisch, etwa thematisch, verwachsen sind oder nicht. In diesem zweiten Fall handelt es sich zunächst um nichts anderes als um Kommunionsmusik, um eine andächtige Stimmung, in die Beethoven tonsymbolisch die Feier des Abendmahls hüllt. Solcherart ist in der zweiten Messe das Nachspiel zum Pleni-Osanna. Im ersten Fall dagegen, wo ein thematischer Zusammenhang vorliegt, kommt es für unser Symbolbewußtsein darauf an, ob die betreffenden Themen uns mit ihrem zugehörigen Text schon bekannt sind, wenn sie vom Orchester allein, also nur instrumental, vorgetragen werden, oder: ob sie uns erst hernach bekannt werden.

Wie verschieden kann man gleich zu Beginn der zweiten Messe die instrumentale Einleitung hören und aufnehmen. Wer dieses Kyrie noch nicht kennt, vernimmt thematisch zunächst nichts als ein Motiv der Klarinetten, gefolgt von einer Nachahmung der Oboen, worauf die Flöten ein Thema intonieren, dessen Kehrwendung am ausgiebigsten von den Fagotten nachgebildet wird. Wer aber die textierten Themen des Kyrie bereits kennt, für den besitzen jene vorangehenden Motive der Holzbläser neben ihrer rein musikalischen Bedeutung — Ton für Ton — noch eine bestimmte zweite, eine bestimmt symbolische Bedeutung: es ist ein Flehen um Erbarmung. So ist jedes orchestrale Zitat eines Vokalthemas dazu befähigt, symbolisch von uns gewertet zu werden. Es genügt nicht, zum Schluß des Credo der zweiten Messe zu vernehmen, daß die Celli, Kontrabässe und Posaunen den B-Klang brechen, der vom übrigen Orchester und von allen Singstimmen durchgehalten wird. Deutlich hebt Beethoven die Celli und Kontrabässe durch ihr pizzicato von der gesamten Tonfolie ab und läßt sie zitieren: „et vitam venturi“, so daß man nach dem Glaubensbekenntnis visionär mit der Verheißung des ewigen Lebens bedacht erscheint.

Der letzte Instrumentalsatz der zweiten Messe ist die sogenannte Kriegsmusik. Mitten hinein in das große Gebet um Frieden zwängt Beethoven — ähnlich wie einmal Haydn — einen Orchestersatz völlig abweichenden Charakters. Ihren tondichterischen Inhalt, gestützt auf das Motiv ‚pacem‘, bildet das Korrelat des Friedens, der Wechselbegriff ‚Kampf‘. Welche zweite Bedeutung, welches Symbol wir dem unsteten Fugato mit seinem Registerzickzack zusprechen mögen, hängt vor allem davon ab, welche Art Friede es ist, um den gebeten wird. „Dona nobis pacem“, — wer als Kommunikant an den Frieden seiner Seele denkt, für den ist das Korrelat des Friedens ein innerer Kampf: jener Zwist und Zweifel, jene Versuchung, in die er sich täglich durchs Getriebe der Welt verstrickt sieht. Wird dagegen um einen Frieden mehr äußerer Art gebeten, in Dingen unseres Kampfes ums Dasein, so ist auch das Korrelat mehr äußerer Natur, so daß für diesen Fall der betreffende Orchestersatz zuletzt die Überschrift „Kriegsmusik“ beanspruchen kann. Und gerechtfertigt wird eine solche Auffassung durch eine Bemerkung Beethovens selbst. In der ersten Partitur heißt es beim Allegretto vivace „Darstellend den inneren und äußeren Frieden“, —

und die Trompeten über dem Paukenwirbel gemahnen an den Zapfenstreich. Dieses Symbol einer Streitmacht wird pianissimo, wie in weiter Entfernung, von den genannten Instrumenten ausgeführt, während das übrige Orchester schweigt. — Doch wie immer die zweite Bedeutung gefaßt werden mag, ohne eine solche ist jener Instrumentalsatz auf die Hälfte seines Wertes herabgesetzt und stellt dann tatsächlich ein „wirres Tongarn" vor. Wie die Skizzen zeigen, sollte ursprünglich dem Agnus Dei ein Marsch vorangehen. Thema und Kontrapunkt liegen in deutlichen Entwürfen vor.

Bei der Frage nach Beethovens Stellung zur Programmusik bleibe nicht unbeachtet die Notiz, die Beethoven ursprünglich über das Hauptthema der Friedensmusik gesetzt hat. In den Skizzen steht: „Stärke der Gesinnungen des inneren Friedens über alles — — Sieg!" Und zur Skizze des Paukensolos, pianissimo, schrieb Beethoven die Worte „nur von weitem".

Symbolisch wesentlich anders ist der Ausgang der ersten Messe. Hier kehrt Beethoven zur Eingangsmusik zurück und läßt die Bitte um Frieden in denselben Tönen erklingen, wie sie der Chor zu Beginn, beim Kyrie, angestimmt hatte; rein formal genommen — ein Ringschluß.

Beethoven wirkte in einer Zeit, die auch mit ihrer Ästhetik dem Rationalismus anheimgefallen war. Nun ist der ästhetische Rationalismus, diese betonte Forderung von Logik innerhalb der ästhetischen Sinnenwelt, für den kleinen Mann ein gefährlicher Feind, für große Geister aber ein Bundesgenosse. Und die musiksymbolische Logik insbesondere verspricht uns, überall dort die weitesten Pforten aufzutun, wo der Tonschöpfer selbst ein hoher Denker ist, ein Denker in hohen Allegorien. Naturgemäß aber entzieht die Musik sich unserer logischen Urteilskraft immer mehr, je weiter sie den greifbaren Symbolen entrückt und in die Welt der letzten Dinge tritt. Da läßt die größere Entfernung auch eine größere Zahl von Deutungen zu. Man denke an die weiten Spannungen, vor die uns Beethoven mit seinen Fugen und größten Trugschlüssen in dem Abschnitt vom Ewigen Leben stellt. Da geht unser kritisches Einfühlungsvermögen in freie Phantasie über, nie aber sieht es sich gezwungen, einer Akrisie Platz zu machen. Unsere mitschaffende Phantasie, unsere Einfühlung, unsere Bildung und wie die Zustände und Tätigkeiten unseres Kunstintellekts heißen mögen und sein mögen, heute anders als gestern und morgen — — überall sehen wir, wie der große Künstler, insbesondere der Tonschöpfer, ein Meister wie Beethoven, immer wieder mit zwei Grundeigenschaften unseres aufnehmenden und mittätig vollendenden G e i s t e s rechnet: einmal, daß unser Geist die Kraft ist, alle Tat zeitlich zu begreifen, und — zum anderen — daß unser Geist die Kraft ist, allen bedeutsamen Dingen eine zweite, eine symbolische Geltung zu verleihen.

Musikinstrumentensammlungen in Vergangenheit und Gegenwart

Von

Georg Kinsky

Vermöge ihrer doppelten Eigenschaft als technische Geräte und künstlerische Ausdrucksmittel spielen die Musikinstrumente als Gegenstände des Sammelns eine Rolle mannigfacher Art. Von ihrer Wichtigkeit für die Akustik, Mechanik und Technologie ganz abgesehen liegt ihre Hauptbedeutung für den Sammler und Wissenschaftler auf musikgeschichtlichem Gebiet. Zum Verständnis der Aufführungspraxis vergangener Epochen wie des gesamten Werdegangs der Instrumentalmusik ist eine genaue Kenntnis der mit ihr eng verbundenen Entwicklung ihrer Vermittlungsorgane unerläßlich: der verschiedenen Arten der alten Tonwerkzeuge, ihres Baues, ihrer Behandlung und ihrer von den heutigen Instrumenten oft stark abweichenden klanglichen Eigenart. Dank ihrer alle Zeiten überdauernden großen Verbreitung und Volkstümlichkeit beanspruchen sie weiterhin aber ein nicht minder hohes Interesse in kulturhistorischer und ethnographischer Hinsicht, und als künstlerisch veredelte Gebrauchsgegenstände besitzen sie häufig auch erheblichen kunstgewerblichen Wert und Reiz. Denn der kunstsinnige Geist früherer Geschlechter sah in ihnen nicht nur Tonwerkzeuge für praktische Zwecke, sondern liebte es, sie durch eine kostbare Ausstattung auch dem Auge wohlgefällig zu machen, sie zum Range wirklicher Kunstwerke zu erheben. Dieser schon im Altertum geübte Brauch — man denke an jene ägyptischen Harfen, die mit Silber, Gold und prächtigen Edelsteinen geschmückt waren — erlebte im Zeitalter der Renaissance eine Blüte*), die über das Barock hinaus noch weit bis ins 18. Jahrhundert reichte: Blasinstrumente wurden vielfach aus Elfenbein hergestellt und mit Beschlägen und Klappen aus edlem Metall besetzt; Trompeten und Posaunen

*) „Es ist ja begreiflich, daß die Renaissance, die auf die Ausstattung jeglichen Geräts, und seien es Maschinen und physikalische Instrumente, eine Sorgfalt verwendete, die uns nüchterne und sachlicher gestimmte Menschen oft spielerisch berührt, auch ihre Tonwerkzeuge in künstlerisch reiches Gewand kleidete.“ (Julius Schlosser.)

wurden aus getriebenem Silber, Lauten, Gitarren und Cistern aus Elfenbein oder seltenen fremdländischen Hölzern verfertigt und ebenso wie Geigen und Violen mit Schnitzereien und Einlagearbeiten verziert; Klaviere wurden mit Gold- und Silbersaiten bezogen, die Tasten mit Schildpatt oder Perlmutter belegt und die Deckel und Gehäuse mit Gemälden guter Meister bemalt — selbst zu den äußeren Hüllen, zur Umkleidung der Kästen und Futterale, verwendete man gepreßtes Leder, Samt oder andere wertvolle Stoffe. — Kein Wunder also, daß Musikinstrumente von jeher und in allen europäischen Kulturländern begehrte Gegenstände des Sammeleifers waren*), wenn auch dieser Sammelzweig stets abseits der großen Heerstraße lag und niemals in dem Maße gepflegt wurde wie das Anhäufen von Werken der alten und zeitgenössischen Kunst der Malerei und Plastik, von Erzeugnissen der Numismatik, Keramik usw. und von auffälligen und seltenen Gebilden aus dem Reiche der Natur.

Den vom Kuriositätsinteresse freilich stark durchsetzten wissenschaftlichen und antiquarischen Neigungen der humanistischen Zeit entsprach es, daß neben den eigentlichen Schau- und Prunkstücken auch durch Alter, Einrichtung oder Herkunft merkwürdige Tonwerkzeuge Aufnahme in derartigen Sammlungen fanden, wozu dann noch die größtenteils für den praktischen Gebrauch bestimmten zahlreichen „modernen" Instrumente kamen. Als Bestandteile der alten sog. Kunst- und Wunderkammern sind sie auch in der frühesten bekannten ‚Methodologie' der Museumskunde erwähnt, den von dem niederländischen Arzt Samuel v. Quicheberg verfaßten nnd 1565 in Adam Bergs Offizin zu München gedruckten „Inscriptiones vel tituli Theatri amplissimi . . ."; sie sind hier als erste Gruppe („Inscriptio prima") der den Erzeugnissen und Werkzeugen der Mechanik und Technologie gewidmeten vierten Abteilung des Werkes angeführt: „INstrumenta musica: vt tibiae, fistulae, organi, cornua, litui, tubae &c. Item fidiculae, testudines, citharae trigonales & testudinatae, clauicordia, tympana, nabla, & multa alia genera, ad suos choros coniunctim vel diuisim pertinentia". Dem enzyklopädisch angelegten „alles umfassenden Theater" Quichebergs diente die Anordnung der reichen Kunstkammer des Herzogs Albrecht V. von Bayern († 1579) zur Richtschnur, und die fürstlichen Kunstfreunde des 16. Jahrhunderts kommen auch vornehmlich als Instrumentensammler großen Stils in Betracht; als ihre Ahnherren in dieser Hinsicht können der ‚Rey melómano'

*) Als Vorarbeiten über dieses Thema sind zu nennen: Jul. Rühlmann, „Über Museen oder Sammlungen musikalischer Instrumente" (‚Neue Zeitschrift für Musik', 62. Bd., Leipzig 1866, S. 285 f.); Jak. Burckhardt, „Die Sammler" (in den ‚Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien', Basel 1898, S. 479 f.); Eug. de Bricqueville, „Les collections d'instruments de musique aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles" (in ‚Un coin de la curiosité. Les anciens instruments de musique', Paris [1895], S. 15 f.), „Les ventes d'instruments de musique au XVIIIe siècle" (Paris 1908); Jul. Schlosser, „Die Sammlung alter Musikinstrumente" (‚Kunsthist. Museum in Wien, Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe, Bd. III', Wien 1920, S. 15 f.). — Eine ausführliche Darstellung der Geschichte der Instrumentensammlungen des 14.—18. Jahrhunderts bereitet Verf. seit längerer Zeit vor.

Juan I. von Aragonien († 1395) und König Alfons I. von Neapel und Sizilien († 1458) gelten. Genannt seien König Heinrich VIII. von England († 1547), die Schwester Kaiser Karls V., Königin Maria von Ungarn († 1558), ihr Neffe Philipp II. von Spanien († 1598), die Mitglieder der berühmten Geschlechter der Medici und Este in Florenz und Ferrara, von deutschen Fürsten: Kurfürst August von Sachsen († 1586), Herzog Ludwig von Württemberg († 1593), Erzherzog Ferdinand von Tirol († 1596), sein Bruder Carl von Steiermark († 1590) u. a. m.

Die häufig oberflächlich und mangelhaft abgefaßten, teilweise aber auch mit brauchbaren fachmännischen Angaben versehenen Inventare sind die Quellen, die über Art und Umfang dieser fürstlichen Sammlungen Aufschluß geben. Das große Nachlaßverzeichnis z. B., das 1547 beim Tode des trotz all seiner abstoßenden Brutalität sehr kunstliebenden (und verschwendungssüchtigen!) Königs Heinrich VIII. von England aufgenommen wurde, enthält 373 Musikinstrumente — darunter über 30 Orgeln (23 „single and double Regals“, das sind Zungenorgeln im 4'- und 8'-Ton), ebensoviele Virginals, Gitarren und Lauten, 25 Violen und 250 Blasinstrumente: 154 Block- und Querflöten, 60 Schalmeien und andere Doppelrohrblatt-Instrumente wie Dolciane, Krummhörner und Sackpfeifen, 16 Zinken und 22 Jagdhörner. Diese stattliche Sammlung war zum größten Teile im „Westminster Palace“ aufgestellt; sie unterstand der Obhut des Hoflautenisten Philipp van Wilder. Ihr durch die damalige Musikpraxis bedingter Reichtum an Blasinstrumenten ist übrigens für alle diese alten Sammlungen kennzeichnend. Die umfangreichste Bestandaufnahme jener Zeit, das insgesamt 635 Instrumente aufzählende Inventar der Stuttgarter Hofkapelle vom Jahre 1589 verzeichnet nicht weniger als 299 Flöten, 49 Schalmeien und Abarten, 115 Zinken, 29 Trompeten und 15 Posaunen, außerdem noch 39 Geigen und Violen, 23 Lauten usw. nebst 5 Orgeln und 9 Klavieren. — Einen fast ebenso großen Instrumentenbesitz wie König Heinrich VIII. — etwa 350 Stück, darunter an 270 Blasinstrumente — nannte der berühmte Schloßherr von Ambras sein eigen, in dem der Typ des großen Kunstsammlers der Spätrenaissance am ausgeprägtesten verkörpert ist: Erzherzog Ferdinand II. von Tirol. Das Verzeichnis seiner Hinterlassenschaft vom Jahre 1596 — eine wahre Fundgrube zur Kunst- und Kulturgeschichte der Zeit — ist für unser Thema insofern von Belang, als in ihm im Gegensatz zu den meisten übrigen Inventaren eine Scheidung zwischen den eigentlichen Sammlungsgegenständen und den praktisch gebrauchten Instrumenten durchgeführt ist; jene waren im „vierten Casten“, dem weißen Schrank der Ambraser Kunstkammer, diese in der Burg zu Innsbruck — nicht in dem Residenzschloß Ruhelust! — untergebracht. Nach Ausweis eines Inventars vom Jahre 1665 erfuhr die Innsbrucker Instrumentenkammer unter Ferdinands Nachfolgern noch erheblichen Zuwachs an Tasten-, Zupf- und Streichinstrumenten. — Auch Ferdinands jüngerer Bruder, Erzherzog Carl von Steiermark, war ein eifriger Musikfreund und Sammler. Die von seinem Kapellmeister Simone Gatto 1577 und 1590 aufgenommenen Grazer Inventare führen 212 Instrumente an;

in der 169 Stück umfassenden Gruppe der Blasinstrumente gab es auch seltene Arten wie Rackette, Bassanelli und Schreipfeifen (Schryari), die übrigens alle drei auch in einem Inventar der Kasseler Hofkapelle vom Jahre 1613 vorkommen. Nicht minder umfangreich waren die Sammlungen der Königin Maria von Ungarn und des Königs Philipp II. von Spanien. Marias Instrumentensammlung, die sie während ihrer Statthalterschaft in den Niederlanden angelegt hatte, wurde von ihrem getreuen Intendanten Roger Pathie 1555 nach Spanien überführt und gelangte nach ihrem wenige Jahre später erfolgten Tode durch Erbschaft nach Lissabon. Manche wertvolle Stücke hatte sie schon bei Lebzeiten ihrem Neffen Philipp II. geschenkt; dessen hervorragende Sammlung mit ihren Flöten, Bombarden, Zinken und Lauten aus Elfenbein, prunkvollen Klavieren, silbernen Posaunen und anderen schönen Instrumenten, die teilweise aus Deutschland und Flandern stammten, wurde später (1608) vermutlich durch öffentliche Versteigerung aufgelöst. — Auch der kurfürstlich sächsische Hof in Dresden verfügte über einen reichen Instrumentenbestand, besonders an Klavieren, Positiven, mechanischen Orgeln und anderen Automatenwerken nebst einer Fülle von allerlei sonstigen seltenen und kuriosen Instrumenten, worüber eine anschauliche ‚Relation‘ des bekannten Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer vom Jahre 1629 vorliegt.

Von fürstlichen Sammlern in Italien, dem alten Heimatlande aller Kunstbestrebungen, ist in erster Reihe der sehr musikalische Herzog Alfonso II. d'Este zu nennen. In zwei Sälen seines Kastells zu Ferrara hatte er sich ein regelrechtes Instrumentenmuseum eingerichtet, das nach einem öfters zitierten Bericht Ercole Bottrigaris in seinem 1594 erschienenen Dialog ‚Il desiderio‘ gebrauchte und — wohlgemerkt — nicht benutzte Tonwerkzeuge in musterhafter Anordnung enthielt: „.... E quali istrumenti [cornetti, tromboni, dolzaine, piffarotti, viole, ribecchini, liuti, citare, arpe e clavicembali] sono in grandissimo ordine in quelle distinti e appresso molti altri diversi strumenti tali usati e non usati.“ Auch bei den Gonzaga in Mantua und den Medici in Florenz waren Musikliebe und Sammeltrieb von altersher heimisch, und mit dem Namen Medici ist ja auch jene Instrumentensammlung verknüpft, die als ein Musterbeispiel aus späterer Zeit — der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts — hervorragt. Es ist die Sammlung des 1713 jung verstorbenen ältesten Sohnes des Großherzogs Cosimo III., des Granprincipe Ferdinando dei Medici; ihr Verwalter war bekanntlich Bartolomeo Cristofori, der geniale Erfinder des Pianoforte. An Umfang zwar nicht groß — nach Cristoforis Inventar vom Jahre 1716 umfaßte sie nicht mehr als 160 Stücke — vereinigte sie in sich ausgewählte Proben der besten Erzeugnisse der älteren und zeitgenössischen Instrumentenbaukunst von Meistern wie Domenico da Pesaro, Zenti, Ruckers, Cristofori, Marius, Amati, Stainer, Stradivari u. a. und entsprach in ihrer ganzen Anlage bereits auch heute noch geltenden Grundsätzen.

Die Liebhaberei des Instrumentensammelns beschränkte sich aber nicht nur auf die Kreise der Fürsten, es gab vielmehr zu allen Zeiten auch begüterte adlige und bürgerliche Kunstfreunde, die ihre Wohnräume, Studier- und Musik-

zimmer mit schönen Instrumenten aller Art schmückten — wie es besonders in Italien beliebt war und von Sabba da Castiglione in seinen 1555 erschienenen ‚Ricordi' empfohlen wird, „. . da sie das Ohr erfreuen . . . und zugleich dem Auge gefallen*), wenn sie mit Sorgfalt und von der Hand ausgezeichneter und trefflicher Meister wie Lorenzo aus Pavia oder Bastiano aus Verona verfertigt sind" **). Nur einige Namen solcher Instrumentensammler seien erwähnt, z. B. Jacques Duchié in Paris (schon 1425!), dessen luxuriös eingerichtetes Haus in der Rue des Prouvelles auch einen mit Instrumenten angefüllten Saal aufwies, in den Niederlanden: der aus Pistoja gebürtige, recht anrüchige Bankier Caspar Ducci (oder Duitz) in Hoboken bei Antwerpen (um 1540), Graf Hendrik van Brederode zu Vianen († 1568), der bekannte holländische Dichter und Musikfreund Constantin Huygens im Haag († 1687), in Italien: Agostino Amadi in Venedig und Ridolfi Sirigatti in Florenz (beide um 1580), der mit Monteverdi befreundete Antonio Goretti in Ferrara († um 1640), zwei in der Nähe von Padua ansässige Standesherren: Pio Enea degli Obizzi in Cattajo (um 1660) und der venezianische Prokurator Marco Contarini in Piazzola († 1689) u. a. m. In dem sehr vielseitigen Museum des Mailänder Nobile Manfredo Settala (um 1660) gab es ebenfalls eine reichhaltige Musikinstrumentenabteilung, in der auch fremdländische und volkstümliche Stücke nicht fehlten. Settala betrieb selbst die „Erfindung" und Verfertigung von allerlei Blasinstrumenten aus Liebhaberei und unterhielt zu diesem Zwecke eine eigene, gut ausgestattete Drechslerwerkstatt.

Weit übertroffen wurden aber alle diese Sammlungen durch die großartige Musikkammer des Grafen Raymund Fugger in Augsburg (1528—69): nach dem drei Jahre vor seinem Tode aufgestellten, mehr als 125 Posten enthaltenden „Verzaichnuß" hatte dieser unermüdliche Sammler außer einer beträchtlichen Musikbibliothek nicht weniger als 150 Lauten aller Art und 227 Blasinstrumente — 111 Flöten, 24 Schalmeien, Fagotte und Dolciane, 8 Krummhörner, 84 Zinken — nebst 10 schönen Klavieren und 20 Geigen zusammengebracht. Seine Lauten-

*) Denselben Sinn drückt die Inschrift auf einem italienischen Cembalo vom Jahre 1552 (in der Berliner Sammlung) aus: „Rendo lieti in vn tempo gli occhi e' l core".

**) ‚Ricordi overo Ammaestramenti . . . .', Vinegia M. D. LV, p. 51 (Ricordo CIX): „. . . . . Signori et gran gentil'huomini, ricchi, ingegnosi, & pomposi . . . ., i quali molto si dilettano in adornare & polire i suoi palazzi, le sue case, & massime le camere & gli studij di varij & diuersi orname[n]ti, seco[n]do le varietà & diversità de' loro ingegni & fantasie; onde aviene che alcun[i] le adorna d'instrumenti musici come organi, claocimbali, monocordi, salteri, arpe, dolcimele, baldose, & altri simili; & chi di liuti, uiole, uioloni, lire, flauti, cornetti, tibie, cornamuse, chianoni, tromboni, & altri tali, i quali ornamenti io certo li com[m]endo assai, perchè questi tali instrumenti dilettano molto alle orecchie & ricreano molto gli animi . . . ancora piacciono assai all'occhio, quando sono diligentemente & per mano di eccellenti et ingegniosi maestri lavorati, come da Lorenzo di Pavia, ò da Bastiano di Verona . . . ." — Lorenzo da Pavia ist der durch seinen Briefwechsel mit Isabella d'Este bekannte angesehene Orgel- und Instrumentenbauer Lorenzo Gusnaco. (Ein Positiv mit seiner angeblichen Signatur und der Jahreszahl 1494 im „Museo Correr" zu Venedig dürfte wohl kaum Anspruch auf Echtheit haben.)

sammlung ist als frühes Beispiel einer ausgesprochenen Spezialsammlung bemerkenswert. Sie enthielt u. a. 24 Stimmwerke (‚Accordi') von je 3 und 4 Stück, zahlreiche Instrumente aus Elfenbein, Fischbein und Edelhölzern, darunter auch Arbeiten von Meistern wie Laux Boß, Hans Fronhofer, Magnus Greiff, Sigmund und Laux Maller, Nikolas Schönfeld, Magnus Tieffenbrucker und Marx Unverdorben. — Raymunds Kränklichkeit verleidete ihm die kaufmännische Tätigkeit, die seine drei Brüder als Inhaber des (damals freilich schon im Abstieg begriffenen) weltberühmten Handelshauses ‚Anton Fugger und Brüders Söhne' ausübten, und so benutzte er seine Muße und seinen Reichtum zum Ausbau seiner „Musik-Camera", die einzig in ihrer Art war und in der damaligen Zeit nur von dem Instrumentenbestand am Stuttgarter Hofe unter Herzog Ludwig übertroffen wurde. Dem württembergischen Herzog wurde übrigens nach Raymunds Tode dessen Sammlung zum Kauf angeboten, nachdem früher angebahnte Verhandlungen mit Herzog Albrecht V. von Bayern ergebnislos verlaufen waren. Auch Herzog Ludwig lehnte den Ankauf ab, und über ihren späteren Verbleib hat sich bisher nichts ermitteln lassen. Jedenfalls ist von der ganzen reichen Fuggerschen Musikkammer heute nicht ein einziges Stück mehr nachweisbar — ein Schicksal, das sie leider mit fast allen anderen Instrumentensammlungen der Vergangenheit teilt. Denn die Zahl der Instrumente, die sich aus ihnen in die Museen der Gegenwart gerettet haben, ist betrübend gering, und von vereinzelten Ausnahmen abgesehen sind es nur drei Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts, von denen sich ein Bruchteil noch erhalten hat. Es sind dies Reste der bereits erwähnten Ambraser Kunstkammer und der Sammlung Obizzi-Cattajo — beide jetzt in einer neu eingerichteten Abteilung des „Kunsthistorischen Museums" zu Wien vereinigt (s. u.) — und ein größerer Teil der auf die venezianische Familie Correr vererbten Kollektion Contarini, die in den Museen der Konservatorien zu Brüssel und Paris eine Heimstätte gefunden hat.

Mancherlei Ursachen sind es, die zum Verlust einer so beträchtlichen Menge alten unersetzlichen Kunstgutes geführt haben, selbst wenn man die natürlichen Gründe — Verfall, Wurmfraß, Springen des Holzes, Zersetzung der Metallteile durch Rost usw. — außer Betracht läßt. Zu den großen Verlusten trugen hauptsächlich die unaufhörlichen Kriege bei, die mit all ihrem schlimmen Gefolge Europa beständig heimsuchten. Wieviel Tausende Instrumente und unzählige andere leicht zerbrechliche Kunstgegenstände mögen allein den Feuersbrünsten und den raubenden und plündernden Soldatenhorden des Dreißigjährigen Krieges zum Opfer gefallen sein! Für die Zeit des Siebenjährigen Krieges genüge der Hinweis, daß der ansehnliche alte Instrumentenvorrat der kurfürstl. sächsischen Kapelle beim Bombardement von Dresden im Juli 1760 in Flammen aufging. Selbst die Chronik des 19. Jahrhunderts berichtet von einer derartigen Einbuße: bei der Beschießung Straßburgs im September 1870 wurde die Neukirche in Trümmer gelegt, in der sich die Stadt-

bibliothek befand, und mit den Bücher- und Handschriftenschätzen verbrannte auch die dort seit 1745 untergebrachte wertvolle Sammlung von Instrumenten der alten Straßburger Meistersingerzunft. Das sind nun allerdings Fälle „höherer Gewalt“ — Hand in Hand damit ging aber auch eine absichtlich vorgenommene Zerstörung alter Tonwerkzeuge, wie sie besonders gegen Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts teils aus Gewinnsucht, teils aus blödem Unverstand geübt wurde — ist ja die beschämende Tatsache bekannt, daß man die Öfen des Pariser „Conservatoire de musique“ mehrere Winter hindurch mit dem Holz kostbarer alter Clavecins heizte! Jagdhörner, silberne Trompeten und Kesselpauken wanderten zu Althändlern und in die Metallschmelzen, verzierte Instrumente beraubte man ihres Silber-, Elfenbein- und Perlmutterschmucks u. dergl. m. Im 18. Jahrhundert setzten auch jene von der Mode diktierten Umwandlungsprozesse ein, durch die Lauten und Theorben zu Radleiern und Gitarren, Violen und Gamben zu verkrüppelten Violinen, Bratschen und Violoncells, Clavecins und Spinette nach Ablösung der bemalten Deckel zu Hammerklavieren umgearbeitet wurden usf. Aus allen diesen Gründen erklärt es sich, wie ungemein selten gute alte Instrumente heute noch aufzutreiben sind (Ausnahmen bestätigen die Regel!); manche Typen, wie gebundene Clavichorde, mehrmanualige Clavicymbel, Baßlauten und Violen der Renaissancezeit und besonders Doppelrohrblatt-Instrumente des 16. und 17. Jahrhunderts, die doch in den alten Inventaren hundertfach vorkommen, sind im vollen Sinne des Wortes unauffindbar geworden! Selbst bei einer Vereinigung der Bestände aller Museen wäre es nicht möglich, das Instrumentarium aus Praetorius' „Organographia“ vom Jahre 1618 vollzählig darzustellen: von verschiedenen Blasinstrumentenarten — Cornamuse, Bassanelli, Schryari, Kortholte, auch vom Großbaß-Krummhorn — ist nicht ein einziges Stück mehr nachweisbar, andere Typen wie Baßcistern, Geigenwerke, Lyren, Sordunen, Harfenlauten u. a. sind nur als Unica oder in ganz vereinzelten Exemplaren erhalten.

Daß nicht noch weit mehr dieser freilich längst verstummten, für die Wissenschaft aber höchst bedeutsamen Zeugen einer reichen musikalischen Vergangenheit verloren gegangen sind, ist dem Aufschwung zu danken, den das Sammeln von Werken der Kleinkunst und des Kunstgewerbes um die Mitte des 19. Jahrhunderts allenthalben nahm. Dieser neue Antrieb des Sammelwesens kam auch den Musikinstrumenten zugute: was sich an Tonwerkzeugen aus früheren Zeiten — halb vergessen, unbeachtet und versteckt — noch vorfand, wurde nun systematisch zusammengetragen, wiederhergestellt und für die Gegenwart und Zukunft gerettet. So entstanden im Laufe der Jahre überall mehr oder minder umfangreiche Privatsammlungen — es sei nur an Sammlernamen erinnert wie Clapisson, Fau, Tolbeque, Samary, Savoye, Bricqueville in Frankreich, Engel, Hipkins, Donaldson, Broadwood, Taphouse in England, Fétis, Régibo, Snoeck, Mahillon in Belgien, Correr, Arrigoni, Kraus in Italien; später folgten auch Deutschland (de Wit, Ibach), Holland (Scheurleer), Skandinavien (Hammer, Claudius) und Amerika (Crosby-Brown, Steinert, Stearn). Viele dieser

Sammlungen ergaben den Grundstock zu den öffentlichen Instrumentenmuseen der europäischen und amerikanischen Hauptstädte (Paris, London, Brüssel, Berlin, New York u. a.) oder sind ihnen später einverleibt worden.

Die erste Regierung, welche die Errichtung einer Instrumentensammlung als staatliches Unternehmen plante, war die französische Republik. Am 16. Thermidor des Jahres III (3. August 1795) wurde vom Nationalkonvent die Organisation des „Conservatoire de musique“ zu Paris beschlossen, mit dem lt. Artikel X außer einer Bibliothek eine Sammlung alter und neuer Instrumente verbunden werden sollte: „. . . une collection . . . des instruments antiques ou étrangers, et de ceux à nos usages qui peuvent par leur perfection servir de modèles“. Leider kam diese Absicht nicht zur Ausführung, obwohl die etwa 400 Instrumente, die während der Revolution in den Hôtels der geflüchteten und hingerichteten Mitglieder der Adelsfamilien beschlagnahmt worden waren, eine brauchbare Grundlage für das geplante Museum abgegeben hätten — enthielt dieser Vorrat ja neben einer Menge dem täglichen Gebrauch dienender Instrumente aller Art zwölf Clavecins der Ruckers, sechs von Taskin, eine Anzahl Violinen von Amati, Stradivari, Guarneri und Stainer, Gitarren und Harfen von Cousineau, Guersan, Louvet, Voboam und anderen geschätzten französischen Luthiers. — Die ersten noch heute bestehenden öffentlichen Instrumentensammlungen entstanden in Österreich: das Museum der angesehenen „Gesellschaft der Musikfreunde“ zu Wien, dessen Geburtsjahr 1815 ist, und die Sammlungen in den 1833 begründeten städtischen Museen zu Linz und Salzburg. In die 1850er Jahre reichen die Anfänge der Instrumentensammlungen zu London („South Kensington Museum“), München („Bayr. Nationalmuseum“) und Nürnberg („Germanisches Museum“) zurück. Die Eröffnung des Museums des „Conservatoire“ zu Paris erfolgte 1864, des zu Brüssel, dessen Einrichtung schon 1846 beabsichtigt war, erst 1877. — In Deutschland trat der Dresdner Kammermusiker und spätere kgl. Instrumenteninspektor Julius Rühlmann (1816 bis 1877) wiederholt mit Anregungen zur Begründung einer derartigen staatlichen Sammlung hervor — u. a. 1866 in einem noch heute lesenswerten Aufsatze im 62. Bande der „Neuen Zeitschrift für Musik“; seine von Verständnis und regem Eifer für die Sache zeugende Fürsprache fand jedoch kein Gehör. Die vom preußischen Staate angelegte „Sammlung alter Musikinstrumente“ wurde erst 1888 begonnen und 1893 eröffnet. Die Überführung der ‚Crosby Brown Collection‘, der wichtigsten amerikanischen Sammlung, in das „Metropolitan Museum“ zu New York geschah 1889; zehn Jahre später erfolgte die Stiftung der Sammlung Stearn an die „University of Michigan“ zu Ann Arbor. Auch die Instrumentenmuseen Skandinaviens sind erst in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden und eröffnet: Christiania 1894, Kopenhagen 1897/98, Stockholm 1899. Wilhelm Heyer in Köln begann 1902 zu sammeln; sein „Musikhistorisches Museum“ wurde 1906 erbaut und eingerichtet, aber erst im Herbst 1913 — ein halbes Jahr nach dem Tode seines Begründers — der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

In bezug auf Umfang und Reichhaltigkeit stehen die Sammlungen zu Brüssel, Berlin, New York, Köln und Paris an erster Stelle; in zweiter Reihe folgen Washington, London, Ann Arbor, Stockholm, Kopenhagen, Boston, Salzburg, Nürnberg u. a. Durch ihre Fülle an Seltenheiten und einzigen Stücken ist die neue Instrumentenabteilung des Wiener „Kunsthistorischen Museums“ unerreicht, während kunstgewerblich schöne Instrumente im „Victoria and Albert-Museum“ zu London und im „Conservatoire de musique“ zu Paris hervorragend vertreten sind. An Zahl der öffentlichen Sammlungen im ganzen wird Deutschland mit Deutsch-Österreich von keinem zweiten Lande übertroffen; in weiterem Abstande folgen Großbritannien, Italien und Nordamerika. — Bei den meisten kleineren Museen wird das Sammelgebiet der Musikinstrumente allerdings nur nebenher gepflegt, wobei ihrer kultur- oder lokalgeschichtlichen Wichtigkeit ein berechtigter Vorrang eingeräumt wird, und es sind im allgemeinen nur die wissenschaftlich geleiteten großen Museen, die einen systematischen Ausbau ihrer Bestände betreiben, soweit die bereits dargelegten Gründe — und teilweise auch die oft knappen Geldmittel — ein Ausfüllen der Lücken überhaupt zulassen. Abgesehen von ihrer grundlegenden Bedeutung im Dienste der erfreulich aufblühenden und immer mehr nach Gebühr gewürdigten Instrumentenkunde sind diese öffentlichen Sammlungen auch für die musikalische Praxis in mehr als einer Hinsicht nutzbringend geworden. Einen Beweis hierfür bieten die erfolgreichen Bestrebungen zur Wiederbelebung verschwundener Tonwerkzeuge des Bach-Zeitalters — Cembalo, Viola d'amore, Viola da gamba, Oboe d'amore — und ihre Wiedereinführung in die Musikpflege der Gegenwart.

In Deutschland*) war lange Zeit der in Leipzig ansässige Holländer Paul de Wit der einzige, der das Instrumentensammeln in großem Maßstabe betrieb. Seiner eifrigen Sammeltätigkeit, die in der von ihm 1880 begründeten, für die Fachkunde wichtigen ‚Zeitschrift für Instrumentenbau‘ eine starke Stütze fand, verdanken die zwei größten deutschen Instrumentenmuseen in Berlin und Köln einen wesentlichen Teil ihres Bestandes. Die beiden ersten Sammlungen de Wits wurden 1888 und 1891 vom preußischen Staat angekauft und zu der mit der „Akademischen Hochschule für Musik“ verbundenen „Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente“ in Berlin vereinigt, die bei ihrer Eröffnung im Februar 1893 etwa 750 Stücke aufwies. Einen sehr beträchtlichen Zuwachs und eine glückliche Ergänzung dieses Stocks brachte die 1902 auf Veranlassung und mit Unterstützung Kaiser Wilhelm II. erfolgte Erwerbung der hervorragenden ersten und größten Kollektion des 1898 in Gent verstorbenen Advokaten César Snoeck. Mit ihrem jetzigen Besitzstand von etwa 3200 Stücken ist die Berliner die vollzähligste

*) Aus Raummangel mußte die folgende Übersicht über die Instrumentensammlungen der Gegenwart eng zusammengefaßt und nur auf die notwendigsten Angaben beschränkt werden. Eine ausführlichere Behandlung des Themas mit näheren Hinweisen auf die Entwicklung, die Hauptstücke und die erschienenen Kataloge der einzelnen Sammlungen und Museen soll an anderer Stelle veröffentlicht werden.

Sammlung europäischer Instrumente geworden. Sie wird demnächst ihre nur äußerlich bestehende Verbindung mit der Hochschule lösen und eine ihrer Bedeutung würdige Unterkunft im Gebäude des bisherigen Kunstgewerbemuseums erhalten; bei dieser Gelegenheit soll auch eine modernen Grundsätzen entsprechende Scheidung in eine Schau- und Studiensammlung durchgeführt werden. Ihr Verwalter ist seit Ende 1919 als Nachfolger des um die Instrumenten- und Neumenforschung verdienten Oskar Fleischer die unbestritten erste Kapazität auf dem Gebiete der Instrumentenkunde, Curt Sachs, der auch den längst schmerzlich entbehrten Berliner Katalog vorbereitet.

Die zweite erstrangige Instrumentensammlung in Deutschland ist die des Musikhistorischen Museums in Köln a. Rh., eine Schöpfung des 1913 verstorbenen Großkaufmanns Wilhelm Heyer. In diesem 1906 erbauten Museum haben u. a. drei große Privatsammlungen — de Wit-Leipzig (dritte Sammlung), Rudolf Ibach-Barmen und Aless. Kraus-Florenz — mit einer Gesamtzahl von 2600 Instrumenten Aufnahme gefunden. Eine eigene Stellung nimmt das Heyer-Museum insofern ein, als es nicht andern Museen oder staatlichen Musiklehranstalten angegliedert ist, sondern ein selbständiges Unternehmen bildet, in dem auch andere musikgeschichtliche Sammelzweige gepflegt werden: Autographen, alte Drucke und Bildnisse. Konservator des Museums ist seit 1909 der Verfasser dieses Aufsatzes und des großen Museumskataloges, von dem bisher drei Bände im Druck vorliegen.

In der Reihenfolge der deutschen Instrumentensammlungen folgen nach Berlin und Köln zwei ältere Sammlungen, die den beiden wichtigsten bayrischen Museen angehören. Die seit 1859 zugängliche Sammlung des „Germanischen Museums" zu Nürnberg enthält etwa 400 Stücke meist aus älterer Zeit und gewährt ein ausgezeichnetes Bild vom Stande des deutschen Instrumentenbaues während des 16. bis 18. Jahrhunderts. Dasselbe gilt für die etwas kleinere Sammlung des 1854 begründeten „Bayrischen Nationalmuseums" zu München, das auch einige schöne und altertümliche Instrumente fürstlicher Herkunft aufweist. Die noch junge Sammlung des „Deutschen Museums von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik" in München (1903) hat ihren Schwerpunkt auf physikalisch-akustischem Gebiete. Das „Württemberg. Landes-Gewerbemuseum" zu Stuttgart (1849, Neubau 1906) besitzt als Stiftung des dortigen rührigen Pianofortefabrikanten Carl A. Pfeiffer eine hübsche Sammlung von Tasteninstrumenten und Modellen von Klaviermechaniken. Kleinere Sammlungen von kultur- oder ortsgeschichtlicher Bedeutung gibt es ferner im neuen „Fränkischen Luitpold-Museum" zu Würzburg, im „Hohenzollernschen Museum" zu Sigmaringen (1867), im „Hessischen Landesmuseum" zu Darmstadt (um 1790) mit Instrumenten aus dem Kölner Kunstkabinett des „Barons" v. Hüpsch († 1805), im „Städt. historischen Museum" zu Frankfurt a. M. (1877) u. a.; in Mitteldeutschland: im „Städt. Museum" zu Braunschweig (1861), im Geburtshause Joh. Seb. Bachs zu Eisenach (Obristsche Sammlung) und im „Gewerbemuseum" zu Markneukirchen (1884), dem Hauptorte der ausgedehnten

vogtländischen Instrumentenindustrie. Für Norddeutschland ist das „Museum für Kunst und Gewerbe“ zu Hamburg (1877) mit schönen Instrumenten des einheimischen Meisters Joachim Tielke, für den Osten des Reiches das „Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer“ zu Breslau (1899) zu nennen. Von deutschen Privatsammlern, die sich hauptsächlich auf Tasteninstrumente beschränken, seien Fritz Neupert in Bamberg, Carl A. Pfeiffer und A. Klinkerfuß in Stuttgart sowie George Steingraeber in Berlin-Schöneberg, als Sammler von Lauten und Streichinstrumenten Fritz Wildhagen in Berlin-Halensee angeführt.

Das älteste noch heute bestehende Instrumentenmuseum gehört — wie erwähnt — der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien. Es wurde 1815 begründet; seinen eigentlichen Grundstock empfing es 1824 durch den Ankauf der kleinen, aber erlesenen Sammlung des Linzer Domkapellmeisters Franz Xaver Glöggl († 1839), die übrigens schon Beethoven bei seinem Besuche in Linz im Herbst 1812 kennen gelernt hatte. An Umfang und Rang steht das an 350 Instrumente zählende Museum der Gesellschaft etwa auf derselben Stufe wie die Sammlungen in Nürnberg, München und Salzburg. — Erst in jüngster Zeit, mitten im Weltkriege (1916), ist in der alten Donaustadt eine zweite Instrumentensammlung begründet — oder richtiger: neu zusammengestellt worden: die an Seltenheiten und Unicis überreiche Sammlung des „Kunsthistorischen Museums“ in der neuen Hofburg. Ihre einzigartige Bedeutung besteht darin, daß ihr Hauptbestandteil auf zwei berühmte Sammlungen der Spätrenaissance — Ambras und Obizzi-Catajo — unmittelbar zurückgeht und ein fast lückenloses Bild der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts in originalen und unversehrten Tonwerkzeugen alter Provenienz bietet. Der prächtig ausgestattete Katalog, den Julius Schlosser über diese unschätzbare Sammlung unlängst veröffentlicht hat, ist eine der erfreulichsten und gediegensten Bereicherungen der Fachliteratur. — Ältere Instrumentensammlungen sind auch in zwei wichtigen, 1833 begründeten Provinzialmuseen Deutsch-Österreichs anzutreffen: dem „Museum Francesco-Carolinum“ zu Linz und dem „Museum Carolino-Augusteum“ zu Salzburg. Den Kern der Sammlung des Linzer Museums bildet eine größere Gruppe alter Instrumente, die ihm 1836 das Benediktinerstift Kremsmünster überließ. In der Sammlung des „Landesmuseums Ferdinandeum“ zu Innsbruck hat der berühmte Tiroler Geigenbau besondere Berücksichtigung gefunden. — Auch manche Adelsschlösser des alten Österreich-Ungarn beherbergen bemerkenswerte Instrumentensammlungen, deren Hauptstücke auf der großen „Ausstellung für Musik- und Theaterwesen“ zu Wien 1892 zu sehen waren. Ihre Besitzer sind Graf Harrach, Graf Wilczek und Baron Rothschild in Wien, die Fürsten Lobkowitz in Raudnitz, Esterházy in Eisenstadt u. a.

Der Vollständigkeit halber sei ferner auf die kleinen Sammlungen im „Böhmischen Landesmuseum“ zu Prag, im „Nationalmuseum“ zu Krakau und im „Daschkowschen Ethnograph. Museum“ zu Moskau hingewiesen. Ebenso

sind mit den Konservatorien zu Prag, Warschau, St. Petersburg und Moskau Instrumentensammlungen verbunden. Mit dem Ankauf der etwa 375 Stücke enthaltenden dritten Sammlung Snoecks hatte die russische Regierung auch die Anlage eines staatlichen Instrumentenmuseums begonnen, dessen Weiterentwicklung jedoch der Krieg unterbrach. — Einen erfreulichen Aufschwung haben die Sammlungen in Skandinavien genommen. Die sachkundig geleiteten Musikhistorischen Museen zu Stockholm (1899, Tobias Norlind), und Kopenhagen (1897/98, Angul Hammerich) verfügen jetzt über einen Bestand von etwa 800 bezw. 650 Stücken. Kleiner sind die Sammlungen im „Nordischen Museum“ bei Stockholm, im Museum zu Göteborg und im „Norweg. Volksmuseum“ in Bygdö bei Christiania. Als emsiger Sammler und Förderer der skandinavisichen Museen sei Generalkonsul Carl Claudius in Kopenhagen nicht vergessen. Andere namhafte Privatsammler im ehemaligen ‚Neutralien‘ sind Daniel François Scheurleer im Haag und Heinrich Schumacher in Luzern. Die kleine Schweiz weist öffentliche Instrumentensammlungen in den Historischen Museen zu Basel (Carl Nef) und Bern, im „Schweizerischen Landesmuseum“ zu Zürich und im „Musée municipal“ zu Genf (Coll. Galopin) auf, und auch Holland besitzt in der Instrumentenstube des zum Rijks-Museum gehörenden „Niederländ. Museum für Geschichte und Kunst“ eine gute Sammlung mittleren Umfangs.

Durch seine Vollständigkeit und wissenschaftliche Bedeutung nimmt das seit seiner Eröffnung im Jahre 1877 von Victor Ch. Mahillon geleitete Instrumentenmuseum des „Conservatoire royal de musique“ zu Brüssel eine hervorragende Stellung ein. Es ist aus der von Fétis hinterlassenen, 1872 angekauften kleinen Sammlung hervorgegangen; die wichtigsten späteren Zugänge verdankt es den Kollektionen Mahillon, Contarini-Correr, Barbieri und der 1908 von Louis Cavens geschenkten zweiten Snoeck-Sammlung mit fast 500 Erzeugnissen des holländischen und belgischen Instrumentengewerbes. Der 1912 erschienene vierte Band des Kataloges — trotz mancher Mängel eins der wichtigsten Standwerke der Instrumentenkunde und praktischen Akustik — schließt mit Nr. 2961 ab; hiervon sind nahezu zwei Drittel europäischen, ein Drittel außereuropäischen Ursprungs. Als Brüsseler Privatsammler sind Hector Colard und Alphonse van Neste zu nennen. Einige seltene alte Instrumente besitzt auch das Museum im „Steen“ zu Antwerpen. — Die Grundlage des 1864 eingeweihten Museums des „Conservatoire national de musique“ zu Paris bildete die einige Jahre vorher angekaufte wertvolle Sammlung des Komponisten Louis Clapisson; der heutige Bestand mag die Zahl 1700 erreichen (1903: 1568), steht also in der Reihenfolge der großen Museen Europas an vierter Stelle. Die Pariser Sammlung zeichnet sich durch ihre große Zahl kunstgewerblich schöner Instrumente aus, von denen auch das „Musée de l'Hôtel de Cluny“ prächtige Stücke aufbewahrt, während das „Conservatoire des arts et métiers“ sich mehr auf technologisch interessante Tonwerkzeuge beschränkt. Eine der stattlichsten Privatsammlungen nennt René Savoye in Paris sein eigen; sie enthielt 1910 bereits über 750 Nummern. Die Kollektion des durch seine feine Kennerschaft bekannten Grafen Eugène

de Bricqueville in Versailles ist seit 1900 aufgelöst, und die Sammlung italienischer Instrumente von † Antoine Gautier ist 1904 in das „Musée municipal des beaux arts“ zu Nizza übergegangen.

Das alte Musikland Italien kann nur mit einigen Instrumentensammlungen kleineren Umfangs aufwarten. Alte und historisch bedeutsame Sammlungen sind in den Musei civici von Verona und Bologna — früher im dortigen „Liceo musicale“ – zu finden; erstere geht in ihrem Ursprung auf den Instrumentenbestand der ehrwürdigen „Società filarmonica di Verona“ vom Jahre 1625 zurück. Weitere Sammlungen gibt es im „R. Istituto L. Cherubini“ zu Florenz (mit mehreren Instrumenten aus der Musikkammer des Ferdinando dei Medici) und im „Conservatorio di Milano“ sowie in den städtischen Museen von Turin, Modena (Coll. Valdrighi) und Venedig (Raccolta Correr).

Die schönste Instrumentensammlung Großbritanniens ist im Besitze des 1857 eröffneten „Victoria and Albert (South Kensington-) Museums“ zu London. Sie ist im wesentlichen eine Schöpfung des deutschen Musikers und Musikgelehrten Carl Engel; ihr Wert beruht hauptsächlich auf ihrem Reichtum an Prunkinstrumenten der italienischen Renaissance, die hier in kostbaren Exemplaren wie nirgends sonst vorhanden sind. Ein ähnliches, nur in einem bescheideneren Rahmen gefaßtes Bild bietet das Museum des „Royal College of music“, dem u. a. die trefflichen Sammlungen von George Donaldson und Alfred J. Hipkins zugefallen sind. An dritter Stelle folgt das „Horniman Museum“ zu London, und auch den Museen und Musikschulen zu Liverpool, Manchester, Warrington, Edinburgh, Dublin („National Museum of sciences and arts“) sind Instrumentensammlungen angegliedert. Wertvolle Privatsammlungen sind Eigentum der alten Londoner Firmen Broadwood (Tasteninstrumente) und W. E. Hill and Sons (Streichinstrumente); auch J. A. Fuller-Maitland in London und † T. W. Taphouse in Oxford seien erwähnt.

Die bedeutende Instrumentensammlung, die dem Rev. Francis W. Galpin in Hatfield (Harlow, Essex) gehörte, ist kürzlich (1917) als Stiftung des amerikanischen Musikfreundes William Lindsey in das „Museum of fine arts“ zu Boston (U. S. A.) gelangt — wie ja überhaupt die Kunstsammlungen Amerikas einen immer stärker fühlbaren Wettbewerb mit denen Europas aufnehmen. Die großzügig angelegte, noch in der Entwicklung begriffene staatliche Instrumentensammlung der Union im „National Museum“ zu Washington hatte 1913 bereits einen Bestand von über 1500 Stücken aller Art. Um weit mehr als das Doppelte umfangreicher ist die wichtigste Sammlung in den U. S. A., die ‚Crosby Brown Collection of musical instruments of all nations‘ im „Metropolitan Museum of Art“ zu New York — das großartige Lebenswerk einer Frau, Mrs. Crosby Brown in Brigthurst (New Jersey). Sie überließ 1889 dem New Yorker Museum ihre damals noch kleine Sammlung, deren systematischen Ausbau sie in der Folgezeit mit unermüdlichem Eifer betrieb. 1914 — neuere Angaben fehlen — hatte der Gesamtbestand schon die Zahl von fast 3700 erreicht; hiervon sind etwa zwei Drittel exotische, ein Drittel europäische Instrumente, so daß also

bezüglich des Ursprungs ein gerade umgekehrtes Verhältnis gegenüber dem Brüsseler Museum besteht. — Auch mehrere andere amerikanischen Sammlungen sind privaten Stiftungen zu verdanken, so die von Albert A. Stanley verwaltete recht ansehnliche ‚Stearns Collection of musical instruments' der Michigan-Universität zu Ann Arbor (1899), die ‚Frischmuth-Collection' im „University Museum" zu Philadelphia und die ‚Steinert-Collection' der „Yale University" zu New Haven (Conn.).

Endlich sei noch eine Reihe von überseeischen Museen angeführt, in denen alte einheimische Musikinstrumente als wertvolles ethnographisch-archaeologisches Studienmaterial zu finden sind. In Nordamerika: „The Peabody Museum of American archaeology and ethnology" der Harvard-Universität zu Cambridge (Mass.) und die naturgeschichtlichen Museen zu Chicago, New York und Philadelphia; in Mittelamerika das „Museo nacional de arqueologia" zu Mexico, in Südamerika die Nationalmuseen in den Hauptstädten von Brasilien, Chile, Peru, Uruguay (Rio de Janeiro, Santiago, Lima, Montevideo) und das Museum zu La Plata in Argentinien. In Afrika: das „Museum ägypt. Altertümer" zu Kairo, „Musée de St. Louis" zu Karthago (Tunis), das südafrikan. Museum zu Kapstadt (Capetown). In Asien gibt es ähnliche Sammlungen in alten Tempeln und in den Palästen zu Peking, Tokio und Tandschur (Tanjore), auch im Kaiserl. Musikinstitut zu Tokio; in Ozeanien im „Bishop Museum of Polynesian ethnology" zu Honolulu (Hawaii). — Neben den allgemeinen Instrumentenmuseen Europas, die exotische Sammlungen besitzen, — die reichhaltigsten in Brüssel, Paris, London und Köln — kommen für dieses wichtige Sondergebiet hauptsächlich die Museen für Völkerkunde zu Berlin und Leipzig („Grassi-Museum"), die ethnographischen Museen zu München, Wien, Leiden, das „Musée du Congo" zu Brüssel und andere Kolonialmuseen, das „British Museum" und das „East India House" zu London sowie die Pitt-Rivers Collection des „University Museum" zu Oxford in Betracht.

Totenschau für das Jahr 1920

zusammengestellt von Rudolf Schwartz

Abkürzungen der benutzten Quellen

AMZ = Allgemeine Musik-Zeitung.
Cae = Caecilienvereinsorgan (Regensburg).
DMZ = Deutsche Musiker-Zeitung.
DTZ = Deutsche Tonkünstler-Zeitung.
Kl = Klavierlehrer (Musikpädagog. Blätter).
KP = Konzert-Programme der Gegenwart (Frankfurt a. M.).
MDO = Musica d'Oggi (Milano).
MGKK = Monatschrift für Gottesdienst u. kirchl. Kunst.
MK = Musiker-Kalender (Berlin, Dr. Stern).
Musa = Musica sacra (Regensburg).
NMZ = Neue Musik-Zeitung.
NZ = (Neue) Zeitschrift für Musik.
RMC = Revista Musical Catalana (Barcelona).
RMTZ = Rheinische Musik- und Theater-Zeitung.
Sh = Sängerhalle (Deutsche Sängerbundes-Zeitg.).
Si = Signale.
St = Die Stimme.
ZIB = Zeitschrift für Instrumentenbau.
ZM = Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Berichtigung: Die Anzeige von dem Ableben KARL RORICHS in Nürnberg (voriges Jahrbuch, S. 79) beruhte auf einem Irrtum.

ANGER, ALBERT, Kammermusiker. † 16. Februar in Braunschweig. DMZ 153.

ATHMANN, GUSTAV ADOLF, Komponist. † in Bremen. NMZ 42, 31.

BARRELLA, LUIGI, Caval., Musikdirektor und Komponist. † 29. Juli in Salerno. MDO 255.

BARTOWSKY, FRANZ, Opernsänger a. D. und Gesanglehrer. † Januar in München. DTZ XVIII, 21.

BECKER, RUPPERT, Konzertmeister. † 22. Dezember in Dresden (90).[1] NMZ 42, 171; AMZ '21, 17; NZ '21, 164.

BEER, MAX, Musikdirektor a. D. † 15. Dezember in Breslau. DMZ '21, 4.

BEHRENDS, MAX, Pianist, Lehrer am Konservatorium. † 14. Mai in Mannheim (38). DMZ 216; DTZ XVIII, 73; NMZ 41, 292.

BELUSA, HANS, Komponist und Kapellmeister. † in Bad Harzburg. AMZ 703; NMZ 42, 113.

BÉSUCH, ALFRED, Dr., Kapellmeister. † 16. April in Braunschweig. DMZ 142.

BÖCKH, AUGUST, Senior des deutschen Klavierbaues. † 10. Juli in Nördlingen (84). ZIB 41, 107.

BOHM, CARL, Professor, Liederkomponist. † in Berlin (76). Si 412; AMZ 277; DTZ XVIII, 59; NMZ 41, 258.

BÖMLY, KARL, Geheimrat, Intendant des früheren Herzoglichen Hoftheaters. † in Dessau (52). St XIV, 170.

BORRENBERG, JAKOB ANTON, Organist und Kirchenmusikdirektor. † in Oostburg in Holland (55). St XV, 45.

BOTHWELL, FRAU JULIE VON, die Tochter Karl Loewes. † in Unkel a. Rhein. NZ 256; RMTZ 278; St XV, 22.

BRAUER, JULIUS, Musikdirektor. † 22. April in Stuttgart. DTZ XVIII, 74; DMZ 207.

BREDE, ALBRECHT, Musikdirektor a. D. und Komponist. † 15. Januar in Kassel (86). NMZ 41, 178; AMZ 78; DTZ XVIII, 21.

BREITENBACH, P. BASILIUS, Stiftskapellmeister. † 23. Juli in Einsiedeln (66). Musa 69 und 75; NMZ 42, 31.

[1] Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Folgen zwei Zahlen aufeinander, die durch ein Komma getrennt sind, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der angegebenen Zeitschrift. Wo nicht anders bemerkt, ist die Todesstätte zugleich der Ort des Wirkungskreises des Gestorbenen.

BRUCH, MAX, Prof. Dr., Komponist. † in der Nacht vom 1. zum 2. Oktober in Berlin (83). AMZ 611; Sh 213; Si 952; RMTZ 344; NMZ 42, 36; NZ 377; MDO 274; DTZ XVIII, 139; MGKK 231; Kl 168; St XV, 45; RMC XVII, 190.

BRÜHL, CARL, Kammermusiker. † 28. März in Wiesbaden (45). DMZ 112.

BÜNTE, AUGUST, Professor, Komponist und Musikdirektor. † in Hannover (84). AMZ 337; DTZ XVIII, 73; NMZ 41, 291.

BUTHS, JULIUS, Professor und Musikdirektor. † 12. März in Düsseldorf (69). RMTZ 129; AMZ 214; Si 291; DMZ 120; NZ 63; DTZ XVIII, 46; NMZ 41, 243; St XIV, 193.

CARRAUD, GASTON, Musikdirektor und Komponist. † 15. Juni in Paris (56). RMC 148; NMZ 41, 371.

CESARI, LUIGI, Impresario. † 22. Dezember in Mailand. MDO '21, 30.

CLAASSEN, ARTHUR, Dirigent des Männerchors „Arion". † in Brooklyn. St XIV, 249.

CLEMENTE, BORGONZONI, Professor, Lehrer an der Accademia di S. Cecilia. † 4. August in Rom. MDO 255.

COHN, ARTHUR WOLFGANG. Musikästhetiker in Frankfurt a. M. † 9. September durch Absturz im Riesengebirge. ZM III, 63.

COMBARIEU, JULES, Musikgelehrter. † in Paris.

[Bei einer Kritik seiner „Histoire de la musique" in der MDO, 182 wird von seinem Ableben gesprochen.]

DINGELDEY, LUDWIG, Pianist. † in Berlin (64). DTZ XVIII, 59.

DINNER, KARL, Sänger. † in Zürich (60). NMZ 41, 324.

DITTBERNER, JOHANNES, Kirchenmusiker. † 19. Februar in Sorau (51). AMZ 177; DTZ XVIII, 46; NMZ 41, 228; Kl 89.

ENKE, L., Kammermusiker a. D. † 9. September in Altenburg. DMZ 341.

FALKMANN, Dr. ERICH, Kapellmeister am Stadttheater. † in Würzburg (36). AMZ 198; RMTZ 131; NMZ 41, 210; NZ 64.

FANO, FRANCO, Musikkritiker. † 16. März in Mailand (43). MDO 91.

FASSBAENDER, PETER, Komponist und Dirigent. † 27. Februar in Zürich (51). AMZ 198; DTZ XVIII, 31; RMTZ 121; NMZ 41, 210.

FISCHER, AUGUST WILHELM, Musikinstrumentenfabrikant und Musikverleger. † 17. März in Bremen (80). ZIB 40, 555.

FISCHER, ELFRIEDE, die Leiterin der Musikschule K. A. Fischer. † 15. Dezember in Stettin (53). Kl '21, 12.

FISCHER, GERHARD, Direktor des Musikinstitutes. † in Königshütte O.-S. (40). DTZ XVIII, 60.

FORBERG, ROBERT M., Musikverleger. † 12. März in Leipzig (60). DTZ XVIII, 46; NMZ 41, 258.

FREDERIGK, HANS, ehemaliger Direktor des Braunschweigischen Hoftheaters (75). AMZ 617; NMZ 42, 47.

FREUDENTHAL, WILHELM, Kammermusiker a. D. † 1. August in Schwerin (81). DMZ 278.

FRIEDRICHS, KURT, Kammermusiker. † in Weimar. NZ 400; NMZ 42, 47.

FRITZSCH, E. WILLIBALD, Musikalienhändler und Verleger. † 25. April in Leipzig (48). DTZ XVIII, 60; Kl 89; NMZ 41, 307.

FUCHS, JULIUS, Pianist und Musikschriftsteller. † 18. August in Berlin (84). Kl 136; NMZ 41, 387.

GAISSER, HUGO, Pater, Choralforscher. † im Kloster Ettal bei Garmisch. DTZ XVIII, 59.

GALLI, AMINTORE, Musikästhetiker und Komponist. † in Rimini (74). AMZ 31; NMZ 41, 164; RMTZ 30.

GANDOLFI, RICCARDO, Professor, Musikgelehrter und Komponist. † Mitte Februar in Florenz (81). ZM II, 382; AMZ 162; DTZ XVIII, 30.

GENTZ, LUDWIG, Violinpädagoge. † 14. Februar in Berlin (77). AMZ 161; Si 180; DTZ XVIII, 30.

GERSTER-GARDINI, ETELKA, Preußische Kammersängerin. † 20. August in Bologna (65). Si 819; AMZ 530; DTZ XVIII, 105; Kl 136; NZ 327; St XV, 22.

GESSNER, ADOLF, Professor, Kirchenmusiker und Lehrer am Konservatorium in Straßburg. † in Oppenau (55). St XIV, 193.

GEYER, PAUL, Musikpädagoge und Kritiker. † 24. Februar in Berlin (56). Kl 41; AMZ 169 und 177; Si 208; DTZ XVIII, 30.

GLAUBITZ DE BLANC, KARL, Kapellmeister. † 15. April in Wiesbaden (42). DMZ 182.

GLEITSCH, KARL, Komponist. † in Torgau (58). NMZ 41, 324; St XIV, 274.

GODKNECHT, GUSTAV, Kapellmeister. † 17. Juni in Flensburg. DMZ 270.

GOLDSCHMIDT, HUGO, Professor Dr., Musikgelehrter. † 26. Dezember in Wiesbaden (62). Kl '21, 11; AMZ '21, 17; ZM III, 255; NMZ 42, 131; NZ '21, 45.

GÖTTMANN, ADOLF, Königlicher Musikdirektor. † 23. September in Berlin (60). DTZ XVIII, 121; AMZ 605; Si 923, 954; Kl 153; NMZ 42, 31; St XV, 45.

GROSSMANN, BORIS, Komponist. † in Berlin (37). AMZ 509; St XV, 22; DTZ XVIII, 105.

HAHN, JENNY, ehemalige Konzertsängerin und Gesanglehrerin. † in Frankfurt a. M. (65). Si 1007; AMZ 658; NMZ 42, 47.

HELM, THEODOR Dr., Musikschriftsteller. † Ende Dezember in Wien. AMZ '21, 45; Si '21, 15; NZ '21, 47.

HENNES, PETER, Organist und Gesanglehrer am Gymnasium. † in Essen. RMTZ 257; Kl 105; St XIV, 274.

HENNIG, FRANZ VON, Professor, Klavierpädagoge. † in Berlin (66). AMZ 617; Si 952; NZ 373; DTZ XVIII, 141; St XV, 45; NMZ 42, 131.

HESS, OTTO, Zweiter Kapellmeister an der Staatsoper. † in München (49). Kl 186; AMZ 689; DMZ 426; MDO 354; NMZ 42, 113.

HÖCKER, OTTO, Musikdirektor am Lehrerseminar. † in Friedberg-Hessen (69). NMZ 41, 210; DTZ XVIII, 46; St XIV, 193.

HOFPAUER, MAX, der frühere Leiter des Berliner „Theater des Westens". † in München (75). AMZ 703; NMZ 42, 113.

HÜBNER, EDUARD, Kapellmeister und Musiklehrer a. D. † in Zittau (91). DTZ XVIII, 60; St XIV, 249.

HÜTTL, A. K., Musikinstrumenten-Fabrikant. † 2. April in Graslitz (Böhmen) (68). ZIB 40, 599.

JARNO, GEORG, Operettenkomponist. † in Breslau (52). AMZ 433; DTZ XVIII, 94; NMZ 41, 307; Kl 105.

JENNER, GUSTAV, Komponist, akadem. Musikdirektor. † 29. August in Marburg (55). ZM II, 743; AMZ 546; Si 884; NMZ 41, 387 und 42, 59; NZ 328; RMTZ 317; Kl 153.

JOSEPH, JOSEPH, Operettensänger. † in Berlin (68). DTZ XVIII, 21; St XIV, 121.

KALKMANN, ERICH, Dr., Kapellmeister. † in Würzburg (36). DTZ XVIII, 46.

KIEP, FELIX, Posaunist am Nationaltheater. † 26. März in Mannheim (32). DMZ 112.

KLAEGER, PHILIPP, Gesangsmeister. † in Wien. NMZ 42, 47.

KNÖBEL, PAUL, Musikdirektor und Hofkantor. † in Dresden. St XIV, 193.

KNÜPFER, PAUL, Kammersänger. † 4. November in Berlin (56). St XV, 61; AMZ 689; Si 1096 D; RMTZ 398; NZ 447; Kl 186.

KOCH, REINHOLD, Hofmusikalienhändler. † 5. Juli in Halle (65). ZIB 40, 828; Kl 122.

KOTYKIEWICZ, TEOFIL, Harmoniumfabrikant. † 19. Februar in Wien (72). DTZ XVIII, 46.

KOVAROVIC, KARL, Kapellmeister am tscheschichen Nationaltheater. † in Prag (58). AMZ 789; MDO 354; NMZ 42, 132.

KREUTZER, LUDWIG, Musikdirektor. † 15. Mai in Siegen (54). NZ 160; DTZ XVIII, 94; St XIV, 274.

KÜHN, HARTWIG, Konzertmeister. † 13. Juni in Dresden (52). DMZ 349.

KUMM, FRANZ, Königlicher Musikdirektor a. D. † 10. November in Berlin-Steglitz (64). AMZ 718.

LAABS, RICHARD, Kapellmeister. † in Stettin (31). DMZ 436.

LANGERT, JOH. AUGUST, Hofkapellmeister a. D. und Komponist in Koburg (86). DMZ '21, 11; AMZ '21, 17; NMZ 42, 131.

LAZARUS, GUSTAV, Pianist und Komponist. † in Berlin-Schlachtensee (59). AMZ 433; DTZ XVIII, 94; Kl 105; NMZ 41, 324; Si 734.

LEBEDE, JOHANN GOTTLIEB, ehemaliger Obermusikmeister des Eisenbahn-Regiments. † März in Berlin (80). AMZ 198.

LERCH, FRITZ, Kapellmeister, Direktor des Südostkonservatoriums in Berlin. † 15. Juni in Prenzlau (63). DTZ XVIII, 94.

LESCHETIZKY, TERESINA GIRALDI, Violinvirtuosin. † in Linz (43). MDO 186.

LIENAU, ROBERT, der frühere Inhaber des Schlesingerschen Verlages in Berlin. † 22. Juni in Neustadt in Holstein (83). DTZ XVIII, 94; NMZ 41, 354; Si 734.

MALLINGER, MATHILDE, Kammersängerin a. D. † 19. April in Berlin (73). AMZ 277; St XIV, 217; NZ 98; DTZ XVIII, 59; Si 455; Kl 74; NMZ 41, 258; RMTZ 224; MDO 186.

MARX-KIRSCH, HEDWIG, Pianistin. † 13. Juni in Heidelberg. AMZ 486; NMZ 41, 324.

MASSARENTI, ADOLFO, Violinist, Professor am Konservatorium Rossini. † in Bologna. AMZ 146; DTZ XVIII, 30; NMZ 41, 307.

MERKLER, ANDOR, Komponist und Musikkritiker. † in Budapest (58). NMZ 41, 307.

MITTMANN, PAUL, Kirchenchordirigent, Gesanglehrer und Komponist. † 10. Januar in Breslau (52). AMZ 65; DTZ XVIII, 21; NMZ 41, 178.

MOSER, JOHANNES, Dr., Akustiker. † 8. Dezember in Berlin. ZIB 41, 311; AMZ '21, 17.

MÖSKES, KARL, Pianist und Komponist, Lehrer am Konservatorium. † 20. Juli in Stuttgart (52). NMZ 41, 354 und 371; NZ 280; St XV, 22; DTZ XVIII, 105.

MÜLLER, OTTO, Dr. phil., Kirchenkomponist und Musikpädagoge. † 8. März in Wien (83). Musa 43; AMZ 245; DTZ XVIII, 60; NMZ 41, 243; RMTZ 167.

NAGEL, HEINRICH, Leiter des Musikvereins. † 19. Dezember in Witten (67). RMTZ '21, 9; NMZ 42, 144.

NEITZEL, OTTO, Musikschriftsteller und Komponist. † 10. März in Köln (69). RMTZ 118; Si 266; NZ 63; DTZ XVIII, 46; AMZ 220; NMZ 41, 228; St XIV, 170; Kl 57.

NEUDECK, ERNST, Kammermusiker. † in Gera (51). DMZ 341.

OETTINGEN, ARTHUR VON, Professor Dr., Musikgelehrter. † 5. September in Bensheim an der Bergstraße (85). St XV, 16; ZM II, 743; NMZ 42, 47; NZ 350.

PACYNA, ARTHUR, ehemaliger Hofopernsänger in Mannheim. † in Berlin. AMZ 214; DTZ XVIII, 46.

PARKER, H. W., Komponist und Professor an der Yale-Universität.

PHILIPPI, EUGEN, Musikdirektor. † 21. Mai in Charlottenburg. AMZ 350; DTZ XVIII, 73; NMZ 41, 307.

PILO, MARIO, Professor der Ästhetik a. D. † 5. Februar in Mantua (61). ZM II, 383; DTZ XVIII, 60.

POLONINI, ALESSANDRO, Bariton. † in Crema (78). MDO 255.

PÖSCHL, JOSEF, Kapellmeister. † 8. Juli in München (52). DMZ 332; DTZ XVIII, 105.

PULCH, ANNA, Klaviervirtuosin. † in München (25). DTZ XVIII, 105.

RADECKE, E., Professor Dr., Musikdirektor in Winterthur und Privatdozent an der Universität Zürich. † 8. Oktober in Winterthur (54). AMZ 642; NZ 400; NMZ 42, 47; RMTZ 378; St XV, 45; ZM III, 63.

RADOW, RICHARD, Spielleiter der Oper. † in Magdeburg (55). AMZ 310; DTZ XVIII, 73; NMZ 41, 291.

REHFELD, FABIAN, Professor, ehemaliger Konzertmeister der Staatsoper. † in Berlin (79). AMZ 702; NMZ 42, 113.

REIMANN, LUDWIG, Hofmusikus und Solobratschist am Friedrichstheater. † 9. Februar in Dessau. DMZ 75.

REINECKE, MARGARETE, geb. Schifflin, die Witwe Carl Reineckes. † in Leipzig. NMZ 42, 47.

RUDOLF, WERNER, Kapellmeister. † 6. März in München. DTZ XVIII, 46.

SAEBELER, JOHANNES, Kammermusiker. † in Schwerin i. M. (62). DMZ 332.

SALZWEDEL, MAX, Kammervirtuos. † Februar in Berlin (57). AMZ 162; Si 180; Kl 41.

SARO, HANS, Chormeister. † 2. Februar in Waterbury-Conn. (61). DTZ XVIII, 46.

SAURET, EMIL, Violinvirtuose. † Februar in London (68). AMZ 162; Si 182; RMTZ 106; DTZ XVIII, 30; NMZ 41, 210; Kl 41; MDO 255.

SCHEEL, FRITZ, Hofpianofortefabrikant. † in Cassel (64). ZIB 40, 309.

SCHEER, TH., Obermusikmeister a. D. † 8. April in Bückeburg. DMZ 182.

SCHMIDT, HANS, Konzertmeister und Domkantor. † Halle a. S. NMZ 41, 307; AMZ 509; NZ 183; St XIV, 274.

SCHNEIDER, HENRIETTE, Operettensängerin, die erste Darstellerin der schönen Helena von Offenbach. † in Versailles (82). NMZ 41, 275; DTZ XVIII, 73.

SCHOLZ, CARL, Kapellmeister und Musiklehrer. † 12. November in Freiburg i. Br. (70). DMZ 416.

SCHOTTE, WILHELM, Hofmusiker. † 27. Juli in Dessau. DMZ 287.

SCHREIBER, ADOLF, Komponist. † in Berlin. NMZ 42, 31.

SCHULZE, ADOLF, Professor, ehemaliger Direktor der Gesangsklasse an der Berliner akadem. Hochschule. † 9. April in Jena (85). AMZ 262; RMTZ 167; NZ 111; DTZ XVIII, 59; Kl 74; NMZ 41, 258.

SERATO, FRANCESCO, Professor, Violoncellist, Vater des Geigers Arrigo S. † in Bologna. AMZ 65; DTZ XVIII, 21; RMTZ 59.

SIEBECK, HERMANN, Professor Dr., Philosoph und Ästhetiker. † im Februar in Gießen (78). DTZ XVIII, 59; St XIV, 249.

SIEGEL, FELIX, Kommerzienrat (Musikverlag J. Schuberth & Co.) † 4. Juli in Leipzig (57). AMZ 498; Kl 122.

SONZOGNO, EDOARDO, Musikverleger. † 14. März in Mailand (84). AMZ 214; RMTZ 167; MDO 77.

SONZOGNO, LORENZO, Musikverleger, Neffe des vorigen. † 2. April in Mailand (43). MDO 123.

SPANUTH, AUGUST, Musikschriftsteller, Redakteur der Signale. † 9. Januar in Berlin (62). Si 30; AMZ 65; RMTZ 31; NZ 22; DTZ XVIII, 21.

SPIELMAMN, JULIUS, Operettentenor. † in Berlin (54). NMZ 41, 324.

STASNY, CARL, Professor, Lisztschüler. † in Boston. AMZ 658; St XV, 70.

STEIDLE, HANS, Musiklehrer. † 1. April in München (63). DTZ XVIII, 46.

STELZNER, HUGO, Kammermusiker. † in Dresden. NZ (zweites Märzheft) 39.

STORCK, KARL, Dr., Musikschriftsteller aus Berlin. † 9. Mai in Alsberg in Westfalen (47). Kl 81; AMZ 326; 331; Si 531; NZ 159; RMTZ 196; DTZ XVIII, 73; NMZ 41, 291; ZM II, 615.

STORZ, WILHELM, Kammermusiker. † 24. Februar in Dessau. DMZ 94.

TERBECK, LOUIS, Musikdirektor. † 6. Februar in Alt-Landsberg (70). DMZ 57.

THERN, LOUIS, Professor und Klaviervirtuose. † in Wien. NMZ 41, 311; St XIV, 249.

THODE, HENRY, Geheimrat, Dr., Kunsthistoriker. † in Kopenhagen (64). AMZ 702; Si 1142; Kl 186; NMZ 42, 113. NZ 447.

TORCHI, LUIGI, Musikgelehrter. † 19. September in Bologna. MDO 275; ZM III, 191; NMZ 42, 144.

TROYER, CARLOS, Komponist. † in New York. NMZ 42, 47.

URGELLÉS, MANUEL D', Musikkritiker. † 17. März in Barcelona. RMC 76.

VALLE DE PAZ, EDGARDO DEL, Komponist, Klaviervirtuose und Professor am Konservatorium. † 5. April in Bologna (59). MDO 123; RMTZ 328.

WALDMANN, MARIA, die erste Amneris-Darstellerin in Aida. † 6. November in Ferrara (76). MDO 321.

WEINBERG, HANS, Konservatoriumsdirektor. † in Berlin (60). DTZ XVIII, 105.

WELZ, LUISE VON, Tonkünstlerin. † 29. Januar in München (93). DTZ XVIII, 31.

WENCK, HERMANN, Kammermusiker a. D. † 28. August in Bückeburg (66). DMZ 341.

WIEL, TADDEO, Musikgelehrter. † Februar in Venedig. MDO 91.

WIHAN, HANS, Professor, Violoncellist. † 3. Mai in Prag (65). AMZ 337; DTZ XVIII, 74; RMTZ 222; NMZ 41, 292.

WOLF, WALTER, Kapellmeister. † 17. April in Dessau (25). DMZ 198.

WÜNSCHMANN, THEO, Kammersänger. † 14. September in Leipzig (58).

WUSTANDT, RICHARD, Komponist. † in Berlin (38). DTZ XVIII, 105.

ZIPPEL, MAGNUS, Hofmusiker. † Gera-Reuß. DMZ 296.

ZWERGER, JOSEPH, Kammervirtuos a. D. und Lehrer an der Akademie der Tonkunst. † in München (72). DTZ XVIII, 94.

VERZEICHNIS

der

im Jahre 1920 in Deutschland, Österreich-Ungarn, der Schweiz, Dänemark, Schweden, Holland, Spanien, Amerika, Frankreich und Italien erschienenen

Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen [1])

Von

Rudolf Schwartz

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

I.

Lexika und Verzeichnisse

Altmann, Wilh. Wilhelm Berger-Katalog. Vollständ. Verzeichn. sämtl. im Druck erschien. Tonwerke u. Bearbeitgn. Wilh. Bergers mit Preisangabe nebst system. Verzeichnis und Registern aller Titelüberschriften, Textanfänge u. Dichter, deren Dichtgn. Berger vertont hat, nebst einer Würdigung Bergers. Leipzig, Hofmeister. 8°. 48 S. ℳ 3 [2]).

Anglès, Higini.* Catàleg dels Manuscrits musicals de la col·lecció Pedrell. (Biblioteca de Catalunya. Publicacions del Departament de Música.) Barcelona, Institut d' Estudis Catalans. Lex. 8°. 138 S. m. Notenbeispielen im Text, 1 Titelb. u. 1 Fksm.

Auskunft, Die. Eine Sammlg. lexikalisch geordneter Nachschlagebüchlein über alle Zweige v. Wissenschaft, Kunst u. Technik, unter Mitarb. erster Fachleute hrsg. v. Franz Paehler. Heidelberg, Ehrig. [Leipzig, Kittler in Komm.]

2. Heft. Burkhardt, Hans. Musik. 83 S. ℳ 3,60.

Baker's Biographical dictionary of musicians, rev. and ampl. by A. Remy. New York, Schirmer.

Barsortiments-Musikalien- u. Musikbücher-Lager-Verzeichnis 1920, Leipzig-Stuttgart. Ms. f. Buch- u. Musikalienhändler. Leipzig, Koehler & Volckmar. Lex. 8°. 102 S. m. Abb. ℳ 12.

Baudet-Manget, A. Guide du violiniste. Oeuvres choisies pour violon ainsi que pour alto et musique de chambre. Lausanne, Foetisch Frères.

Bremers Handlexikon d. Musik. Eine Enzyklopädie d. Tonkunst. Neu hrsg. v. Bruno Schrader. 4. Aufl. d. neuen Ausg. (Reclams Universalbibliothek. Nr. 1681—1686.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 539 S. ℳ 9.

Brodén, Nils.* Förteckning över Emil Sjögrens tryckta Kompositioner. (Svenska Samfundet för Musikforskning.) Stockholm [1919], Wahlström & Widstrand. gr. 8°. 52 S.

---

[1]) Die Kenntnis der in Dänemark, Schweden und Spanien erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen, C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm und der Direktion der Unión musical española in Madrid. Für freundliche Mitteilungen bin ich den Verlagshäusern: Alcan, Delagrave, Fischbacher in Paris und Ricordi in Mailand zu Dank verpflichtet. Durch die Güte des Börsenvereins der deutschen Buchhändler in Leipzig war es mir möglich, die vollständige Bibliographie der in Amerika, Holland und Frankreich erschienenen Musikliteratur bringen zu können.

[2]) Zu den meisten Preisen kommt noch ein Teuerungszuschlag.

Bücher, Musikalien, Lehrmittel, Kunstblätter. Ein Verzeichnis. Hrsg. v. 65 deutschen Verlegern. Leipzig, Druck v. Poeschel & Trepte. (Leipzig, Deutsche Gesellsch. für Auslandsbuchhandel.) gr. 8°. 288 S. ℳ 5.

Bühnenspielplan, Deutscher 1919. Mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins. 12 Hefte. 24. Jahrg. [Desgleichen. 25. Jg. 1920.] Berlin, Oesterheld & Co. Lex. 8°. Je ℳ 35.

Burkhardt, Hans. Musik s. unter Auskunft.

Catàleg dels Manuscrits musicals de la Col·lecció Pedrell s. unter Anglès.

Catalogue of printed music published prior to 1801; ed. by Aloys Hiff (Oxford Univers. Library of Christ Church.) New York, Oxford Univ. 8°. IV, 76 p. $ 3,40.

Chevalier, Ulysse. Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours. T. 6. Préface-Tables. Bruxelles, Société des Bollandistes. 8°. XLVIII, 244 p.

Fröhlich, Kurt.* Auf Flügeln des Gesanges. Ein musikal. Büchmann. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VII, 333 S. ℳ 10.

Grove, George. Dictionary of music and musicians; American supplement; being the 6th v. of the complete work. [ed. by] Waldo Selden Pratt and Charles N. Boyd. New York, Macmillan. gr. 8°. 412 p. pors. tubs. $ 6.

Hofmeister, Frdr. Handbuch der musikal. Literatur od. Verzeichnis d. im Deutschen Reiche, in den Ländern deutschen Sprachgebietes, sowie d. f. d. Vertrieb im Deutschen Reiche wicht., im Auslande erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften, Abbildgn. u. plast. Darstellgn. mit Anzeige d. Verleger u. Preise. In alphabet. Ordnung nebst systemat. geordneter Übersicht u. e. Titel- u. Text-Register (Schlagwort-Register). 15. Bd. od. 12. Erg.-Bd. Die s. Anfang 1914 bis Ende 1918 neu erschienenen u neu bearb. musik. Werke. 1.—7. Lfg. Leipzig, F. Hofmeister. Lex. 8°. Je ℳ 24.

Hofmeisters* Musikal.-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildgn. 92. Jg. Leipzig, Hofmeister. Lex. 8°. Jährl. ℳ 24.

Katalog* des Mozart-Häuschens auf dem Kapuzinerberge zu Salzburg .... Zusammengestellt u. hrsg. mit erläuternden historischen Noten von Joh. Ev. Engl. Der vierten Aufl. zweite Ausgabe. Durchges. u. verm. mit der Stammtafel der Mozart in Augsburg, Salzburg u. Wien. Salzburg, „Mozarteum". Lex. 8°. 40 S. m. einer Bildnistaf. u. einer Taf. in Fol.

Musik fürs Haus. Verzeichnis e. Auswahl beliebter Musikalien, Musikbücher u. Musikinstrumente. Bearb. und hrsg. unter Mitwirkg. v. hervorrag. Fachleuten. (Kompendien-Kataloge. Verzeichnisse von Büchern aus allen Gebieten. Nr. 12.) Leipzig, Koehler & Volckmar. kl. 8°. X, 124 S. ℳ 3,50.

Platen, Carl von. Skandinaviska och finska teaterartister på utländska scener jämte Supplement till Scenisca artister. Stockholm, Norstedt & Söners förl. 28+20+8 s. Kr. 5.

Riemann, Hugo.* Musik-Lexikon. Neunte, v. Verfasser noch vollständig umgearbeitete Auflage, nach seinem Tode (10. Juli 1919) fertiggestellt von Alfred Einstein. Berlin, M. Hesse. Lex. 8°. XIX, 1355 S. Geb. ℳ 72,50.

Schlosser, Jul. Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis. Mit 41 Abb. im Text und 57 Lichtdr.-Taf. (Publikationen aus d. Sammlungen f. Plastik u. Kunstgewerbe. Hrsg. v. Jul. Schlosser. Kunsthistor. Museum in Wien. 3. Bd.). Wien, Schroll & Co. 32×24 cm. 143 S. ℳ 175.

Scholtze, Jhs. Vollst. Opernführer durch die Repertoireopern, nebst Einführungen, geschichtl. u. biograph. Mitteilgn. 5., bis zur Gegenwart erw. Aufl. Berlin ('21), Mode. kl. 8°. XVI, 760 S. Geb. ℳ 24.

Seitz, Karl. Handwörterbuch f. d. Klavierspieler. Mit e. Anh.: Kurze biograph. Notizen d. bedeutendsten u. bekanntesten Pianisten u. Komponisten f. Klavier von den frühesten bis zu den neuesten Zeiten .... Neu bearb. v. Georg Blum. 4., verb. und verm. Aufl. Nürnberg, C. Koch. kl. 8°. 87 S. ℳ 2,50.

Vadding, M., u. Max Merseburger.* Das Violoncello u. seine Literatur. 1. Tl. Entwicklg., Form u. Bauart d. Violoncellos m. Konstruktions-Tafeln v. M. Vadding. 2. Tl. Die Violoncello-Literatur von Max Merseburger. Leipzig, Carl Merseburger. gr. 8°. 172 S. m. Abb. u. 1 Taf. ℳ 10.

Verzeichnis* der im J. 1919 erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildungen m. Anzeige d. Verleger u. Preise. In alphabet. Ordnung nebst systemat. geordn. Übers. u. e. Titel- u. Text-Register (Schlagwort-Register). 68. Jg. Leipzig, Hofmeister. Lex. 8°. II, 219 S. ℳ 24.

II.
Periodische Schriften

Von den laufenden Zeitschriften werden an dieser Stelle nur die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Veröffentlichungen angeführt.

Almanach* der Deutschen Bücherei auf das Jahr 1921. Herausgegeben v. Gustav Bosse. Regensburg, Bosse. 8°. 178 S. mit Abb. 8 Taf. u. 1 Faks. Geb. ℳ 6.

Almanach 1920 der Essener städt. Bühnen. Im Auftrag d. Intendanz hrsg. v. Heinr. Zerkaulen. Essen, Fredebeul & Koenen. 8°. 153 S. m. Abb. ℳ 4,25.

Almanach f. Opernhaus, Schauspielhaus, Neues Theater. Amtl. Ausg. 1920—1921. (Red.: Walt. Müller-Waldenburg.) Frankfurt (Main), Max Koebcke. gr. 8°. 148 S. m. Abb. ℳ 8.

Annuaire des gens de lettres compositeurs de musique et artistes publié sous la direction de M. Jean Azaïs. Ire année. Paris, L. Narbonne. gr. 8° 468p.

Annuaire du syndicat de la propriété artistique (perception des droits d'auteur). 1915 à 1919. Paris, Agence générale. 8° 108p.

Annuaire officiel du Conservatoire national de musique et de déclamation. 1920. Paris, Senart et Cie. 8° 250p., ports.

Artiste, L', contemporain. Revue d'art biographique et critique. Ire année. Paris, 12, rue de la Boétie. 4°. Jährlich fr. 40. [Erscheint monatlich einmal.]

Auftakt, Der. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik. Offizielles Organ d. musikpäd. Verbandes in Prag. Redaktion: Felix Adler. 1. Jahrg, 1920/21. 24 Hefte. Prag, Hoffmanns Wwe. gr. 8°. Kr. 40. Einzelheft Kr. 2,50.

Bach-Jahrbuch.* 16. Jahrg. 1919. Im Auftrage der neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. (Veröffentlichgn. d. neuen Bachgesellsch., Vereinsjahr 20, 2.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. II, 82 S. m. 2 Taf. ℳ 6.

Beamten-Musiker, Der. Organ z. Schutz d. musizierenden Beamten. Amtsorgan d. Bundes d. Beamten-Musiker-Vereine E. V. u. d. Vereinigung d. Beamten-Musiker Groß-Berlin 1919 E. V. Hrsg. v. deren Syndikat. Red.: E. Friedrichs. 2. Jg. 12 Nrn. Berlin, (Schwäbische Straße 8), Ostrowski. 32×23,5 cm. ℳ 6.

Blätter d. Staatsoper. Im Auftrag d. Intendanten d. Staatsoper hrsg. v. Jul. Kapp. 1. Jg. Oktober 1920 bis Sept. 1921. 8—10 Hefte. Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8°. Je ℳ 5.

Blätter d. Operntheaters. Hrsg.: Rich. Strauß u. Franz Schalk. Red.-Leitg.: Rich. Specht. Verantwortlich: Otto Fröhlich. 1. Jg. 1920. 12 Hefte. Wien, Knepler. gr. 8°. Jährl. ℳ 14. Einzeln ℳ 1,50.

Blätter, Gothaer, f. Bühne, Dichtung, Musik. Hrsg. v. Gothaer Landestheater. Zugleich Mitteilungsblatt d. literar. Gesellschaft. Red.: Erich Nippold. 1920/21. 24 Nrn. Gotha, Perthes. 8°. Viertelj. ℳ 6.

Buchhändler, Der. Halbmonatsschrift u. Ankündigungsblatt f. d. Buch-, Kunst- u. Musikalienhandel u. d. Antiquariat in d. Tschechoslowakei. Organ der Genossenschaft d. Buch-, Kunst- u. Musikalienhändler in den Handelskammerbezirken Eger und Reichenberg, sowie d. Vereins deutscher Buchhändler Nord- u. Nordwestböhmens u. d. Vereins der mährisch-schles. Buchhändler. Hrsg. Joh. Künstner. 1. Jg. Oktober 1920 bis Sept. 1921. 24 Nrn. Leipa, J. Künstner. 32×24 cm. Viertelj. Kr. 7,50.

Chansons, Nos, françaises. Revue mensuelle musicale et littéraire de la famille et des œuvres, publiée par l'Association catholique de la jeunesse française. Ire année. Paris, administr. 14, rue d'Assas. 8°. Jährl. fr. 24.

C. M. D. I. Cercle musical et dramatique indépendant. Revue mensuelle. Ire année. Paris, administration, 23, rue de Liège. 8°. Jährlich fr. 7,50.

Gazeta Muzyczna. Red.: Prof. Stanisław Niewiadomski. 2. Jg. Lwów, G. Seyfartha Magazyn Nut. 8°.

Jaarboekje van het Koninklijk Conservatorium voor muziek te 's-Gravenhage, voor 1920. 6e jaarg. 's-Gravenhage, Van Stockum & Zoon. 8°. 17 p. fr. 0,40.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters f. 1919. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. 26. Jahrg. Leipzig, C. F. Peters. Lex. 8°. 104 S. ℳ 6.

Jahrbuch für Musikwissenschaft, Polnisches (Polski Rocznik Muzykologiczny). Hrsg.: Adolf Chybiński. Lemberg, Musikwissenschaftl. Institut der Universität.
[Angezeigt: Zeitschr. f. Musikwiss. II, 320.]

Kunst. Maandblad voor muziek, tevens orgaan der Nederl. Toonkunstenaars-vereeniging. Red.: H. A. Viotta. 1 e jaarg. 1920. Nr. 1 (Jan.). Haarlem, Tjeenk Willink & Zoon. gr. 8°. Jährl. f. 7,50.

Kunst u. Theater. Hrsg. v. Volksbund für Kunst u. Theater in München. Red.: Johs. Eckardt. 1. Bd. 12 Hefte. Augsburg, Haas & Grabherr. Lex. 8°. ℳ 5.

Maske u. Palette. Zeitschr. f. Theater, Tanz u. Film. Internationale Musikpresse. Chefred.: Erich H. Müller; künstler. Beirat: Heinz Hagen. Oktbr. 1920 bis Sept. 1921. Etwa 24 Nrn. Dresden, H. A. Müller. (Volckmar, Leipzig.) Lex. 8°. Viertelj. ℳ 16,25.

Melos.* Halbmonatsschrift f. Musik. Hrsg.: Herm. Scherchen. 1. Jg. 1920. 24 Nrn. Berlin-Weißensee, Verlagsges. Neuendorff & Moll. Lex. 8°. Viertelj. ℳ 12. Einzeln ℳ 2,40.

Mitteilungen* für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. v. Fritz Rückward. 38. Heft. IV. Folge. 6. Heft. Berlin, Mittler & Sohn in Komm.

Monatshefte f. kathol. Kirchenmusik. Früher: Der kathol. Organist, begründet von A. A. Knüppel. 3. Jahrg. Duderstadt, A. Mecke. 4°. Jährl. ℳ 20.

Monatsschrift d. Schubert-Saales. 1. Jahrg. Dezember 1920—November 1921. Berlin, E. F. Greve. gr. 8°. Jährl. ℳ 18, einzeln ℳ 2.

Musikergilde, Die. 1921. Ein Jahrbuch d. neudeutschen Künstlergilden. Hrsg. von Fritz Jöde. Hartenstein, Greifenverlag. gr. 8°. 68 S. ℳ 15.

Musiker-Kalender,* Allgemeiner Deutscher, für 1921. 43. Jahrg. Herausg. v. Dr. Richard Stern. 1. 2. Tl. Berlin, R. Stern. kl. 8°. 164 u. 655 S. Geb. u. geh. ℳ 23.

Musiker-Kalender,* Max Hesses Deutscher, f. d. Jahr 1921. 36. Jahrg. 3 Tle. Berlin, M. Hesses Verlag. kl. 8°. 169 S., S. 1—466 u. S. 467—813. Pappb. u. geh. ℳ 18.

Musiker-Kalender f. 1921 (Taschennotizbuch für Musiker). 33. Jahrg. Berlin, Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband, 31, Bernburgerstraße. kl. 8°. ℳ 4,50.

Musik. Tidsskrift for Tonekunst. Redaktion: Godtfred Skjerne. Kopenhagen, Petersen & Bratvold. 4°.

Musik-Instrument. Fach-Zeitg. d. Verbandes deutscher Musikinstrumenten-Fabrikanten u. Händler (E. V.) Sitz Köln. Vereinsblatt d. Schutzverbandes Deutsch. Blasinstrumenten-Fabrikanten u. s. M. (E. V.). Schriftleiter: E. Wünnenberg. 8. (!) Jg. Oktbr. 1920 bis Sept. 1921. 12 Nrn. Köln, E. Wünnenberg. Lex. 8°. ℳ 12. Einzelne Nrn. ℳ 1,50.

Musikliv, Ur Nutidens. Mändsskrift ut given ar Svenska Samfundet för Musikforskning. Red.: Tobias Norlind. Stockholm, Wahlström & Widstrand. gr. 8°.

Musikwarte, Schlesische. Wochenschr. f. d. gesamte Musikleben Breslaus u. Schlesiens. Red.: W. J. Gulba u. W. Pörsel. 1. Jg. 1920. Breslau 5, Gräbschener Str. 49. 8°. Viertelj. ℳ 11. Einzeln ℳ 1.

Musikwelt, Die. Monatshefte f. Oper u. Konzert. Red.: Heinr. Chevalley. 1. Jg. Oktbr. 1920 bis Sept. 1921. 12 Hefte. Hamburg, J. A. Böhme. Lex. 8°. Viertelj. ℳ 4.

Musik-Zeitung, Schlesische. Red.: Georg Jensch u. A. Schnabel. Breslau.
[Angezeigt in: Zeitschr. f. Musikw. III, 191.]

Muziekinstrumenten-Courant. Officiëel Orgaan Ned. Bond van Muziekinstrumentenhandel voor Nederland en Kolonien. 1. Jg. Nr. 1. Sept. 1920. Enschede, Drukkerij en Uitgevers-Maatschappij „Planeta". 4°.
[Erscheint monatlich und wird vorläufig gratis abgegeben.]

N. N. Semainier du musicien. Agenda-memento pour 1921. Paris, Office général de la musique. fr. 3,75.

Orchester-Rundschau. Fachblatt f. Orchester- u. Ensemble-Musik, f. Kino-, Variété- und Cabaret-Kunst. 1. Jg. 1920. 52 Nrn. Zürich, A. Weidemann-Kunze. 8°. Viertelj. Frs 4.

Organist, Der katholische. Monatszeitschrift f. d. Interessen d. kathol. Kirchenmusiker, Verbandsorgan d. „Allgemeinen deutschen Organistenvereins". Schriftleiter: Ant. Alex Knüppel. 2. Jg. 1920. 12 Nrn. Duderstadt, Mecke. Lex. 8°. Jährl. ℳ 10.

Paris-Spectacles. Revue-programme de tous les spectacles de Paris. Ire année. Paris, rédaction, 44 Boulevard Sébastopol. Jährlich fr. 25.

Pianoforte, Il. Rivista mensile della fabbrica italiana pianoforti. Anno II. Nr. 1. 15. gennaio 1921. Torino, Via S. Tommaso, 29. 8°. Jährl. fr. 16.

Revue musicale, La. Directeur: Henry Prunières. Paris, Editions de la Nouvelle Revue française, 35, Rue Madame. 4°. Jährl. fr. 60.
[Erscheint vom 1. November an monatlich, mit musikal. Beilagen und wenigstens einer numéro spécial, die an die Bezieher gratis abgegeben werden, einzeln aber fr. 10 kosten.]

Revue, La, des maîtrises, pour aider à la restauration de la musique sacrée d'après les principes du Motu proprio du 22.11.1903. Ire année. Nantes, 18, rue Menou. gr. 8°. Jährlich fr. 18.

Sang und **Klang.** Almanach 1921. Hrsg.: Leopold Schmidt. Mit 8 Original-Kunstblättern. Berlin, Neufeld & Henius. kl. 8°. 95 S. ℳ 3,50.

Table, La, littérature, beaux-arts, musique. Paris, 3, boulevard Montmartre. 8°. Jährlich. fr. 25.
[Erscheint monatlich.]

Tagebuch d. sächs. Landestheater (früher Kgl. sächs. Hoftheater) v. J. 1919. Theaterfreunden gewidmet v. Theater-Dienern A. Ruffani u. Rob. Steiniger. 103. Jahrg. [desgl. 1920. 104. Jahrg.] Dresden, Burdach. Arnoldische Buchh. Klemm. F. Ries in Komm. kl. 8°. Je 98 S. Je ℳ 9.

Theater-Almanach für Karlsruhe u. Baden-Baden. Mit Unterstützg. beider Intendanzen bearb. von Paul Straßner. 1. Jg. 1920/21. Karlsruhe, Bad. Druck- u. Verlags-Gesellschaft. gr. 8°. 108 S. mit 16 Tafeln und 1 Plan. ℳ 6.

Theater-Almanach, Gothaer, 1920. Im Auftr. d. Landestheaters hrsg. von Erich Nippold. Gotha, Perthes. kl. 8°. III, 64 S. m. Titelbild u. 5 Taf. ℳ 4.

Theaterwoche, Bremer, verbunden m. Konzert-, Film-, Vereins- u. Vergnügungsanzeiger. Hrsg. v. d. Werbezentrale Lloyd, Bremen. Schriftl. Hubert Saget. 2. Jg. 52 Nrn. Bremen, Philosophenweg 1. 31,5×23,5 cm. Viertelj. ℳ 6.

Trese, Die. Blätter d. Lübecker Stadttheaters. Organ d. liter. Gesellsch. u. d. Schutzverbandes f. d. Kunst- u. Geistesleben Lübecks. Hrsg.: Die Direkt. d. Stadttheaters. Schriftl.: G. A. Karl Heidmann. 2. Jg. Juni 1920 bis Mai 1921. 12 Hefte. Lübeck, Coleman. gr. 8°. Je ℳ 1.

„Vorhang auf." Theater-, Varieté- u. Filmzeitschrift. Offizielles Org. d. „Vergnügungs-Direktoren-Verbandes" sowie d. Vereines d. Hüttenbesitzer im Prater. Zentralorgan f. Artisten, Schausteller, Kino-, Zirkus-, Musik- u. Vereinswelt. Hrsg.: Friedr. Schiller. Red.: Fr. F. Muckenhuber. 2. Jg. 1920. 12 Nrn. Wien, Friedr. Schiller. 31×23,5 cm. ℳ 12.

Zeitschrift f. Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft. Hrsg. v. Max Dessoir. 14. Bd. 4. Heft. Stuttgart, Enke. Lex. 8°. ℳ 14. [Dasselbe.] 15. Bd. Heft 1. 2. Ebenda. ℳ 20; ℳ 21.

III.
Geschichte der Musik
(Allgemeine und Besondere).

Bennemann, Paul. Musik und Musiker im alten Leipzig vom Beginne d. 30jähr. Krieges bis z. Tode Bachs. Ein Beitrag z. Pflege d. Hausmusik. Mit 4 Abb. Leipzig, Fries. kl. 8°. 55 S. ℳ 2,50.

Bergh, Rud. Musiken i det 19de Aarhundrede. Kopenhagen, Gyldendal. 8°. 132 p. ports.

Bergh, Rud. Musiken under det nittonde århundradet. Bemynd. över. från danskan av Axel Nihlén. Stockholm, Norstedt & Söners förl. 167 S. Kr. 12.

Bie, Oscar. Das Klavier. Berlin ('21), Cassirer. gr. 8°. 328 S. m. Abb. u. Taf. Geb. ℳ 80.

Bie, Oscar. Die Oper. (5.—7. verm. u. ergänzte Aufl.) Mit 133 Abb. u. 11 handkolor. Taf. Berlin, S. Fischer. Lex. 8° 576 S. Geb. ℳ 125.

Bieber, Margar. Die Denkmäler z. Theaterwesen im Altertum. Mit 142 Abb. im Text u. 109 Taf. Berlin, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. Lex. 8°. V, 212 S. Geb. ℳ 190.

Bonaventura, A. Manuale di storia della musica. Livorno, Giusti. L. 4,50. [Derselbe] Storia e letteratura del pianoforte. Ebenda. L. 2,40.

Breitenbach, F. J. Die große Orgel der Hofkirche in Luzern. Eine baugeschichtliche Skizze. Luzern. gr. 8°. 32 S.
[Ohne Angabe von Verleger und Drucker.]

Brunelli, B. I teatri di Padova dalle origini alla fine del sec. XIX. Padova, Draghi. L. 45.

Challès (abbé). La Chapelle de Notre-Dame des Buis, près Saint-Geniez-d'Oet (Aveyron). Notice historique. Rodez, impr. Carrère. 16°. 80 p. avec grav.

Combarieu, Jules. Histoire de la musique. Tom. III.: De la mort de Beethoven au début du vingtième siècle. Paris ('19), Armand-Colin. gr. 8°. VI, 667 p. fr. 15.

Einstein, Alfred. Geschichte der Musik. (Aus Natur und Geisteswelt. 438. Bd.) Leipzig, Teubner. kl. 8°. 132 S. Kart. ℳ 2.80.

Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Fondateur: Albert Lavignac, Directeur: Lionel de la Laurencie. Ire partie: Histoire de la musique. 4. Vol. Espagne, Portugal. Paris, Delagrave.
[Jeder Band fr. 40. Der fünfte Band: Geschichte der Musik in Rußland, Österreich u. Amerika ist in Vorbereitung.]

Erslev, Anna. Dansk Tonekunst. 2. Ausg. Kopenhagen, Hagerup. 8°. 295 p. ill.

Gaehde, Christian. Das Theater vom Altertum bis z. Gegenwart. 3. Aufl. (Aus Natur u. Geisteswelt. 230. Bd.) Leipzig ('21), Teubner. 8°. II, 126 S. m. 17 Abb. ℳ 2,80.

Giacomo, Salvatore di. I maestri di cap pella, i musici e gl' istromenti dal tesoro di San Gennaro nei secoli XVII e XVIII. In Napoli, a spese dell' autore. 8°. 32 p. L. 3.
[Angezeigt und besprochen in: Zeitschr. f. Musikw. II, 610.]

Glossy, Karl. Zur Geschichte d. Theater Wiens. II, 1821—1830. Wien, Amalthea-Verl. gr. 8°. XXIII, 160 S. ℳ 9.
[S.-A. a. d. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 26. Jahrg. 1920.]

Grace, Harvey. French organ music past and present. New York, Gray & Co. 8°. V, 211 p. music. $ 1,50.

Istel, Edgar. Die Blütezeit d. musikal. Romantik in Deutschland. 2. verb. Aufl. (Aus Natur u. Geisteswelt. 239. Bd.) Leipzig ('21), Teubner. 8°. 128 S. ℳ 2,80.

Jean-Aubry, G. French music of to-day; with a pref. by Gabr. Fauré; tr. by Edwin Evans. New York ('19), Dutton. 8°. 32+262 p. $ 2.

Kastner, Karl. Kirchengeschichte Schlesiens. 2. verb. Aufl. Breslau, Goerlich. gr. 8°. 48 S. ℳ 3,75.

Korngold, Jul. Deutsches Opernschaffen d. Gegenwart s. Abschnitt IX.

Köster, Albert.* Die Meistersingerbühne d. 16. Jahrh. Ein Versuch d. Wiederaufbaus. Halle, Niemeyer. gr. 8°. 111 S. ℳ 20.

Kretzschmar, Herm. Einführung in die Musikgeschichte s. Abschnitt IV unter Handbücher.

Lamprecht, Karl. Zur jüngsten Vergangenheit. 1. Bd. Tonkunst. — Bildende Kunst. — Dichtung. — Weltanschauung. (Deutsche Geschichte. 1. Ergänzung-Bd.) 3. unveränd. Abdr. Berlin, Weidmannsche Buchh.

Lorch, Herm. Die Chronik d. Musikantenschule. Kaiserslautern, Kayser. 8°. 215 S. Geb. ℳ 20.

Matzke, Herm. Die Aufklärung im Kurerzbistum Mainz u. ihre besondere Wirkung auf die Einführung d. deutschen Kirchengesanges. [Breslauer Dissert.] Mainz, Wilckens. 8°. 164 S.

Merian, Wilh. Basels Musikleben im 19. Jahrh. Basel, Helbing & Lichtenhahn. 8°. XI, 238 S. m. Taf. Geb. Fr. 6.

Monaldi, G. Cantanti evirati celebri. Secoli XVII—XVIII. Roma, Soc. ed. Ausonia.

Moreira de Sà. Historia da Musica. Tomo I, desde os tempos mais remotos até ao fim do seculo XVI. Porto, Casa Moreira de Sà.

Moser, Hans Joachim.* Geschichte d. deutschen Musik in 2 Bdn. 1. Bd. Stuttgart, Cotta Nachf. gr. 8°.
1. Geschichte d. deutschen Musik v. d. Anfängen bis z. Beginn d. 30 jähr. Krieges. XVI, 519 S. ℳ 50.

Mustoxidi, T. M. Histoire de l'esthétique française 1700—1900, suivie d'une Bibliographie générale de l'esthétique française des origines à 1914. Paris, Champion. 8°. 255, LXIII p.

Naumann, Emil. Illustrierte Musikgeschichte. Vollst. neubearb. u. bis auf d. Gegenwart fortgef. v. Eugen Schmitz. Einleitung u. Vorgeschichte v. Leop. Schmidt. Mit 274 Textabb., 30 Kunst- u. 32 Notenbeil. 4. Aufl. Stuttgart, Union. gr. 8°. VIII, 791 S. Geb. ℳ 52.

Nettl, Paul. Über den Ursprung d. Musik. (Vortrag, geh. in d. deutschen Ortsgruppe Prag der Internat. Musik-Gesellschaft. Im

Sommer 1914 [!]. (Sammlg. gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. v. deutschen Vereine z. Verbreitg. gemeinnützg. Kenntnisse in Prag. Nr. 486/87.) Prag, Deutscher Verein zur Verbreitg. gemeinnützg. Kenntnisse. gr. 8°. 18 S. Kr. 0,40.

Nettl, Paul. Aus Egers musikal. Vergangenheit. (S.-A. aus den Mitteilgn. des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen. 58. Jg. Heft 2.) 8°. S. 253–262 m. Notenbeil.

Panum, Hortense. Musikhistorien i kortfatte Fremstilling. Anden forbedrede og forøgede Udgave. Kopenhagen, P. Haases Forlag. 8°. 180 S.

Pembaur, Karl. Drei Jahrhunderte Kirchenmusik am sächs. Hofe. Ein Beitr. z. Kunstgeschichte Sachsens. Dresden, Druck: Kunstanstalt Stengel & Co. gr. 8°. 36 S. mit 8 Taf. ℳ 6.

Pfordten, Herm. v. d. Deutsche Musik auf geschichtl. u. nationaler Grundlage dargest. 2. durchgesehene Aufl. Leipzig, Quelle & Meyer. gr. 8°. VIII, 342 S. Geb. ℳ 30.

Prosniz, Adolf. Kompendium d. Musikgegeschichte. 1. Bd. Wien, Universal-Ed.
1. Bis z. Ende d. 16. Jahrh. (Vorgeschichte. Alte Geschichte. 3. verb. u. verm. Aufl.) gr. 8°. XI, 180 S. m. 1 Bildnis u. 1 Taf. ℳ 6.

Raugel, F. Les orgues de l'abbaye de Saint-Mihiel. Anciennes orgues de la région meusienne. Préface de Ch. M. Widor. Paris ('19), l'Echo musical. 8°. XV, 94.

Riemann, Hugo. Handb. d. Musikgeschichte. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°.
I., 2. Die Musik d. Mittelalters (bis 1450). 2. Aufl. Mit e. Melodietaf. IV, 374 S. ℳ 20.
II., 1. Das Zeitalter der Renaissance (bis 1600). 2. durchges. Aufl. VI, 513 S. m. 2 Taf. ℳ 32.

Rolland, Romain. Musiciens d'aujourd'hui. 14e mille. Paris ('19), Hachette. 8°. 285 p. fr. 55.

Rolland, Romain. Voyage musical aux pays du passé. Paris (19), E. Joseph. 16°. 273 p. avec 9 plches.

Rougnon, Paul. La musique et son histoire. Paris, Garnier frères. 8°. 304 p. ill., fr. 12.

Storck, Karl. Geschichte d. Musik. 4. verm. u. verb. Aufl. Mit (8) Bildnissen berühmter Musiker. 2 Bde. Stuttgart, Metzler. Lex. 8°. XVI, 488 u. VII, 479 S. ℳ 100.

Unger, Herm. Musikal. Laienbrevier. Ein Spaziergang durch die Musikgeschichte f. Musikliebhaber. München ('21), Drei Masken Verl. 8°. 113 S. ℳ 6.

Wasielewski, Wilh. Jos. v. Die Violine u. ihre Meister. 6. verm. Aufl. von Wald. v. Wasielewski. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XVI, 700 S. m. Abb. ℳ 36.

Wickenhagen, Ernst. Leitfaden f. d. Unterricht in d. Kunstgeschichte: Baukunst, Bildnerei, Malerei, Kunstgewerbe und Musik. 14. verm. u. verb. Aufl. Mit 7 Kunstbeil., 355 Abb. im Text. Eßlingen, Neff. gr. 8°. VI, 378 S. Geb. ℳ 9,50.

IV.

Biographien und Monographien

(In Sammlungen).

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik.)

Annesley, Charles. 25 opéras interprétés. Guide à travers 25 opéras classiques et modernes, avec dates, notes critiques et biographiques. Dresden, Tittmann. kl. 8°. VI, 89 S. m. 1 Bildnis. ℳ 10.

Annesley, Charles. The standard operaglass; detailed plots of 235 celebrated operas; with critical and biographical remarks, dates, etc; with a prelude by James Huneker. New ed., rev. and brought up to date. New York, Brentano's. 8°. 20+791 p. $ 3.

Archiv, Schlesisches, für evangel. Kirchenmusik. Abhandlungen über alle Zweige kirchl. Tonkunst, hrsg. v. Fritz Lubrich sen. Sagan, Selbstverlag d. Hrsg. Lex. 8°.
1. Schneider, Max.* Der deutsche Kantor. 7 S. ℳ 1,20.

Aucassin et Nicolette; ed. by F. W. Bourdillon. New York, Longmans. 8°. 38+120 p. music. $ 1,40.

Becker, W. J. Gesammelte Beiträge z. Literatur- u. Theatergeschichte von Koblenz. Koblenz, Krabbensche Buchdr. 8°. 47 S. ℳ 4.

Berend, Charlotte. Theater. (Dresden, Oper u. Schauspiel, farb. Steinzeichnungen.) Eine Mappenfolge farb. Lithogr., eingel. v. Rud. Herb. Kaemmerer. 3 Mappen. Dresden, Emil Richter. 57×43 cm. Je 8 Taf. m. 5, 2 u. 2 Bl. Text. In Halbleinw. ℳ 150.

Bergen, Rolf. Der Tanz als Kunstform u. Spiegel gesellschaftl. Kultur. Im Anhang: Tanzbeschreibungen. Innsbruck (R. Grabner). 8°. 48 S. ℳ 3,50.

Bie, Oscar. Im Konzert. Ein leitmotiv. Text Mit 54 Steinzeichnungen. Berlin, Bard. 31,5×24 cm. 49 S. ℳ 90.

Bie, Oscar. Der Tanz. 2. erw. u. um zahlr. neue Bilder verb. Aufl. Mit 100 Kunstbeil. Berlin, Bard. 8°. 394 S. ℳ 35.

Bie, Oscar. Musik auf d. Wolga 1914. Mit Orig.-Steinzeichngn. v. Rob. Sterl. (Drucke d. Wahlverwandten. 4. Druck.) Leipzig, Meißner & Buch. 31×26 cm. 126 S. m. 17 Taf. In Papp-Karton. ℳ 354.

Blessinger, Karl.* Die musikal. Probleme d. Gegenwart und ihre Lösung. Stuttgart, Filser. Lex. 8°. IV, 148 S. ℳ 14.

Busch, Hedwig. Reigenspiele u. Reigen f. Mädchenschulen, Damenturnvereine und z. häuslichen Festen. In 2 Heften. Dresden, Thienemann. 8°.
I. 26. Reigenspiele. 3. verm. Aufl. 88 S. ℳ 5. II. 27. Lieder u. Musikreigen u. e. Festspiel für die Mittel- u. Oberklassen d. Mädchenschulen. 2. verm. Aufl. 150 S. m. 177 Fig. ℳ 7,20.

Chanson, La, de Roland. Paris, A. Lemerre. 16°. II, 119 p. fr. 2. [Dasselbe]. Traduction nouvelle d'après le manuscrit d'Oxford; par Henri Chamarel. Paris ('19), A. Colin. 16°. XI, 224 p. fr. 3,60.

Chantavoine, Jean. De Couperin à Debussy. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 180 p.

Chuquet, Arthur. Les chants patriotiques de l'Allemagne, 1813—1918. Paris, E. Leroux. 16°. 316 p. fr. 5.

Conservatoire national de musique et de déclamation. Année 1919—1920. Distribution des prix pour le cours d'études de l'année 1919/20. Paris, Impr. nationale. 4°. 87 p.

Denkschrift zu den Meisteraufführgn. Wiener Musik. Veranstaltet v. der Gemeinde Wien. 26. V. bis 13. VI. 1920. (Hrsg. im A. der Gemeinde Wien v. David Josef Bach.) Wien, Staatsdruckerei. Lex. 8°. 87 S. m. Abb. u. 13 Taf. ℳ 50.

Desquerre, P. Danses et rythmes perdus. Danses nouvelles. Paris, Picart. 16°. 128 p. fr. 4,50.

Dickinson, Clarence. Troubadour songs; with an histor. introd., biograph. notes, and English texts by Helen Dickinson. New York, Gray Co. 4°. 22 p. $ 2,50.

Eisner, Paul. Slowakische Volkslieder. Bratislava (Preßburg), Verlagsanstalt „Das Riff". 8°. 20 S. ℳ 3.

Exner, Sigm. Über d. Klang einiger Sprachen. (51. Mittlg. d. Phonogrammarchivs-Komm. d. Akad. der Wiss. in Wien.) Wien ('19), Hölder in Komm. gr. 8°. 16 S. ℳ 2.

Falke, Gertr. u. **Ursula Falke.** Tänze. Hrsg. v. Max Tepp. Hamburg, Freideutscher Jugendverl. A. Saal. 8°. 15 Taf. u. 3 S. Text. ℳ 6.

Fellowes, E. H. English madrigal verse; 1588—1632; ed. from the original song books. New York, Oxford-Univ. 8°. XX, 640 p. $ 7,50.

Friedrichs, Elsbeth. Aus d. Leben deutscher Musiker. Biographien d. Großmeister deutscher Tonkunst f. jung u. alt. Mit 14 Portrs. u. e. Titelb. 2., um musikästh. u. geschichtl. Zusätze verm. Aufl. Braunschweig, Wollermann. 8°. XX, 230 S. Geb. ℳ 20.

Garcia, Emilio U. Músicos chilenos contemporáneos. Santiago, Imprenta América.

Gatti, G. M. Musicisti moderni d' Italia e di fuori. Bologna, Pizzi & Co. L. 7.

Handbücher,* Kleine, der Musikgeschichte nach Gattungen. Hrsg. v. Herm. Kretzschmar. Bd. 7 u. 12. Leipzig, Breitkopf & H.
7. Kretzschmar, Hermann. Einführung in d. Musikgeschichte. 82 S. ℳ 6.
12. Sachs, Curt. Handbuch d. Musikinstrumentenkunde. Mit 156 Abb. XI, 412 S. ℳ 20.

Hatzfeld, Johs. Tandaradei. Ein Buch deutscher Lieder mit ihren Weisen aus 8 Jahrhunderten. Bearb. u. hrsg. (2. durchgeseh. Aufl.) München-Gladbach ('19), Volksvereinsverlag. Lex. 8°. XIV, 330 S. m. 16 Taf. Geb. ℳ 18.

Hendels Operntexte m. Notenbeispielen. Berlin, O. Hendel. kl. 8°. Je ℳ 0,65.
Adam, A. K. Der Postillon v. Lonjumeau. 57 S. (Nr. 1.) Donizetti, G. Die Tochter des Regiments. 32 S. (Nr. 5.) Flotow, Frdr. v. Martha. 59 S. (Nr. 7.) Kreutzer, K. Das Nachtlager. 35 S. (Nr. 8.) Lortzing, G. A. Zar u. Zimmermann. 55 S. (Nr. 13.) Mozart, W. A. Die Entführung aus dem Serail. 80 S. (Nr. 20.)

Indy, Vincent d'. Emmanuel Chabrier et Paul Dukas. Conférence prononcée .... aux Concerts historiques Pasdeloup. Paris, Heugel. 16°. 24 p. fr. 1.

Iversen, Ane, u. **Anna Sievers.** Heisa Hopsa! Volkstänze, gesamm. u. beschrieben. Musikal. Bearb. v. Karl Wahlstedt. Zeich-

nungen v. Ewald Egg. Mit e. Geleitwort v. Möller. Hrsg. v. Dürerbunde. München, Callwey. 20×24 cm. 47 S. ℳ 5.

Kaufmann, Fritz M. Die schönsten Lieder d. Ostjuden. 47 ausgew. Volkslieder. Berlin, Jüdischer Verlag. gr. 8°. VIII, 100 S. Geb. ℳ 24.

„Kirchenmusik", Sammlung, hrsg. von Karl Weinmann. Regensburg, Pustet. kl. 8°.

Johner, Dominicus. Cantus ecclesiastici juxta edit. Vaticanam quos ad usum clericorum collegit et illustravit. 4. ed. aucta. (3. Bdch.) 172 S. Geb. ℳ 4,80.

Komponisten, Zeitgenössische. Eine [Essay-] Sammlung. Hrsg. v. Herm. Wolfg. v. Waltershausen. München (21), Drei Masken-Verlag. 8°. Je ℳ 7.

1. Waltershausen, Herm. W. von. Rich. Strauß. Ein Versuch. 126 S. m. 1 Bildnis. — 2. Unger, Herm. Max Reger. Darstellung seines Lebens, Wesens u. Schaffens. 100 S. m. 1 Bildnis. — 3. Knappe, Heinr. Friedrich Klose. Eine Studie. 142 S. m. 1 Bildnis. — 4. Kapp, Julius. Franz Schreker. Der Mann und sein Werk. 111 S. m. 1 Bildnis. — 5. Oppenheim, Hans. Hermann Zilcher. 114 S. m. 1 Bildnis.

Krebs, Carl. Haydn. Mozart. Beethoven. 3. Aufl. (Aus Natur u. Geisteswelt. Bd. 92.) Leipzig, Teubner. 8°. 123 S. m. 4 Bildnissen. ℳ 2,80.

Kretzschmar, Herm. Führer durch d. Konzertsaal. II. Abt.: 2. Bd. Leipzig, Breitkopf & H. 8°.

II. 2. Oratorien u. weltliche Chorwerke. 4. Aufl. VI, 691 S. ℳ 30.

Künstler, Leipziger. Charakterskizzen. Hrsg.: Alfred Baresel. Leipzig (-Lindenau, Gemeindeamtsstr. 20), Paul Beutel-Verlag. 8°.

Baresel, Alfred. Robert Teichmüller. 8 S. m. 1 Bildnis. ℳ 1,50.

Lehmann, Lilli. Mein Weg s. Abschnitt V unter Lehmann, Lilli.

Ljungquist, Joh. En vädjan för folkvisan. Malmö, Skånetryckeriet. 30 S. Kr. 1,25.

Magazin, Musikalisches. Abhandlgn. über Musik u. ihre Geschichte, über Musiker u. ihre Werke. Hrsg. v. Ernst Rabich. Heft 66, 67. Langensalza, Beyer & Söhne. 8°.

Schmid-Dresden, Otto. Rich. Wagner. Gedanken über seine Ideale u. seine Sendung. 66. Heft 19 S. ℳ 0,90.

Rabich, Ernst. Der künftige Musikunterr. an d. höheren Schulen. [Auch als Heft 778 von F. Manns pädagog. Magazin erschienen.] 67. Heft. 22 S. ℳ 0,80.

Männer, Große. Geisteshelden aller Völker u. Zeiten. Hrsg. v. Geo. Gellert. Veröffentlichung d. deutschen Gesellsch. z. Verbreitg. guter Jugendschriften. Berlin, Simion Nachf. kl. 8°.

1. Goethe. Bismarck. Wagner. Kant. Röntgen, Feuerbach. 96 S. m. Bildnissen. 2. Beethoven. Schiller. Friedrich d. Große. W. v. Siemens. J. Liebig. Rob. Koch. 96 S. m. Abb. Je ℳ 4,80.

Meiners, Alexander. Das Brevier der modernen Gesellschaftstänze. Berlin, Pfeil-Verlag. ℳ 12.

Mengelberg, Willem.* Gedenkboek, 1895—1920. 's Gravenhage, M. Nijhoff. Lex. 8°. XIV, 290 S. m. Taf. u. Fksms. F. 6.

Metternich-Sándor, [Pauline]. Geschehenes, Gesehenes, Erlebtes. Wien, Wiener literar. Anstalt. 8°. 136 S. m. 3 Fig. u. 11 Taf. Geb. ℳ 32.

Meyer, Gertrud. Tanzspiele und Singtänze, gesammelt. 9. unveränd. Aufl. Leipzig, Teubner. kl. 8°. VIII, 63 S. ℳ 2. [Dieselbe.] Tanzspiele und Volkstänze. Neue Folge, gesammelt. 3. unver. Aufl. Ebenda. 14,5×20 cm. VI, 57 S. ℳ 2.50. [Dieselbe.] Volkstänze. Gesammelt. 5. unveränd. Aufl. Ebenda ('21). 15×21 cm. IV, 58 S. ℳ 2,50.

Meyer, Wilh. Charakterbilder großer Tonmeister. Persönliches u. Intimes aus ihrem Leben u. Schaffen. Für junge u. alte Musikfreunde dargest. 1.—4. Bd. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°.

1. Bach, Händel, Haydn, Mozart. Mit 8 Abb. V, 171 S. Geb. ℳ 5,50. 2. Beethoven, Schubert, Rossini, Schumann, Mendelssohn, Weber. Mit 9 Abb. IV, 163 S. Geb. ℳ 5,50. 3. Liszt, Wagner. Mit 10 Abb. IV, 194 S. Geb. ℳ 10. 4. Chopin, Brahms, Bruckner, Reger. Zerstreute Blätter. Mit 9 Abb. IV, 218 S. Geb. ℳ 10.

Mistral, Fréd. Chants de Provence. Paris, Lemerre. 16°. II, 122 p. fr. 2.

Müller-Wunderlich, Marie. Kinderlied — Kinderspiel. Neue Spiele u. Lieder, nebst einer Sammlung beliebter Spiele, Gedichte, Rätsel, Festspiele zu kleineren Aufführungen usw. u. e. Zusammenstellung v. Frei- und Ordnungsübungen. 7., verb. Aufl. Leipzig, Jaegersche Verlh. 8°. XVI, 223 S. ℳ 8.

Musik, Die.* Sammlg. illustr. Einzeldarstellgn. Begr. u. bis Bd. 32 hrsg. v. Rich. Strauß. Hrsg. v. Arthur Seidl. Leipzig, C. F. W. Siegel. kl. 8°. Geb. je ℳ 3.

Grunsky, Karl. Das Christus-Ideal in d. Tonkunst. Mit 11 Vollbildern in Tonätzung u. 8 Notenbeil. VII, 160 S. 37. u. 38. Bd.

Schmitz, Eugen. Das Madonnen-Ideal in d. Tonkunst. Mit 7 Vollbildern in Tonätzung u. 5 Notenbeil. VII, 122 S. 36. Bd.

Musiker, Berühmte. Lebens- u. Charakterbilder nebst Einführg. in d. Werke d. Meister. Berlin, Schlesische Verlagsanstalt. Lex. 8°.
Heuberger, Rich. Franz Schubert. 3. Aufl., durchges. u. erg. v. Hermann Frhrr. v. d. Pfordten. 118 S. m. Abb., Faks. u. Taf. (14. Bd.) Geb. ℳ 42. Leichtentritt, Hugo. Friedrich Chopin. 2. verb. Aufl. 131 S. m. Abb., Faks. u. Taf. (16. Bd.) Geb. ℳ 42.

Néronde, C. de. Les danses nouvelles. Paris, E. Chiron. 8°. 72 p. avec figs. et musique. fr. 3.

[Opernbücher.] Durchgearb. u. hrsg. v. Carl Friedr. Wittmann. Reclams Universalbibliothek. Leipzig, Reclam. kl. 8°. Je ℳ 1,50.
Lortzing, Albert. Der Wildschütz. (13. Bd. Nr. 2760.) 110 S. — Meyerbeer, Giacomo. Die Hugenotten. (35. Bd. Nr. 3651 u. 3651a.) 143 S. — Meyerbeer, G. Robert d. Teufel. (34 Bd. Nr. 3596 u. 3596a.) 131 S.

Osterspiel, Das niederdeutsche, aus Redentin v. J. 1464 in d. Übertr. v. Max Gümbel-Seiling. (Deutsche Volksspiele d. Mittelalters. Nr. 7.) 4.—7. Taus. Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. 95 S. m. 1 Abb. ℳ 2.

Pratella, F. B. Saggio di Gridi, Canzoni, Cori e Danze del popolo italiano. Bologna, F. Bongiovanni.

Programm, Offizielles, u. Textbuch verbunden mit Festschrift der „Schweizer-Musikzeitung u. Sängerblatt" zur 21. Tagung d. schweizer. Tonkünstlervereins in Zürich 29. bis 31. V. 1920. Red.: Ernst Isler. Zürich, Gebr. Hug & Co. gr. 8°. 46 S. m. eingedr. Bildnissen u. farb. Titelbild. Fr. 1.

Radczwill, Minna. Reigen-Sammlung, m. e. Anh.: Tanzen nach Instrumentalmusik. 4. umgearb. u. erw. Aufl. Leipzig, Teubner. 15×21,5 cm. IV, 84 S. m. Abb.

Rosenfeld, Paul. Musical portraits; interpretations of 20 modern composers. New York, Harcourt. 8°. 314 p. $ 2,50.

Sahr, Jul. Das deutsche Volkslied. Ausgew. u. erläut. 3. verm. u. verb. Aufl. Neudr. 2 Bde. (Sammlg. Göschen Nr. 25 u. 132.) Berlin, Vereinigg. wissenschaftl. Verleger. kl. 8°. 136 u. 110 S. Je ℳ 1,60.

Schnackenberg. Ballett u. Pantomime. 22 farb. Taf. m. e. Einleit. v. Alxdr. v. Gleichen-Rußwurm. München, Georg Müller. 51×39 cm. 7 S. In Hleinw.-Mappe ℳ 300.

[Schnyder von Wartensee, Xaver.] Ein Luzerner Junker vor 100 Jahren. Aus d. Lebenserinnerungen von Xaver Schnyder von Wartensee. Hrsg. v. Herm. Hesse. Bern, Verl. Seldwyla. kl. 8°. 205 S. ℳ 8.

Schumann, Rob. Gesammelte Schriften üb. Musik u. Musiker. Hrsg. v. Heinr. Simon. [Neue Aufl.] Bd. 1., 2. (Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 2472—73a. 2561—2562a.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 248 u. 254 S. Jede Nummer ℳ 1,50.

Schwebsch, Erich. Schottische Volkslyrik in James Johnsons The Scot's Musical Museum. (Palaestra. Untersuchgn. u. Texte aus der deutschen u. engl. Philologie, hrsg. v. A. Brandl, G. Roethe u. E. Schmidt. 95. Heft.) Berlin, Mayer & Müller. gr. 8°. IV, 218 S. ℳ 20.

Smekal, Rich. Alte Wiener Theaterlieder vom Hanswurst bis Nestroy. Mit 8 Bildbeil. u. e. Notenbeil. Wien, „Wila". 8°. Geb. ℳ 22.

Söderman, Sven. Melpomene och Thalia. Från Stockholms teatrar. Studier och kritiker. Stockholm ('19), Åhlén & Åkerlunds förl. 312 S. Kr. 14.

Steecher, W. A. Games and dances; a selected collection of games, song-games and dances suitable for schools, playgrounds, gymnastic associations ... 3d ed., rev. and enl. Philadelphia, J. J. Mc Vey. 8°. XVI, 357 p. il music diagrs. tabs. $ 2,75.

Steinitzer, Max. Meister des Gesangs. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 230 S. ℳ 10.

Sternberg, Constantin J. von. Tempo rubato and other essays. New York, Schirmer. 8°. 150 p. music. $ 2,50.
[Inhalt: On plagiarism; national music and the negro; the artist and his talent; on artist's biographies; civilization, culture and music.]

Striffling, Louis. Musique et musiciens de France. Paris ('21), Fischbacher. 8°. 132 p. fr. 6.
[Jean-Jacques Rousseau musicien. — Massenet. — Saint-Saëns. — La chanson populaire en France.]

Tänze u. Reigen. Leipzig, A. Strauch 8°.
1. Heft. Neumann, Hellmuth. Alte, liebe Volkstänze hrsg. 29 S. ℳ 4.

Thieß, Frank. Der Tanz als Kunstwerk. Studien zu e. Ästhetik d. Tanzkunst. Mit 24 Kupferdr.-Taf. 2. verb. Aufl. München, Delphin-Verl. gr. 8°. 125 S. Geb. ℳ 37.

Tornes, Eduardo M. „Cancionero musical de la lirica popular asturiana." Selbstverlag. 270 p. pes. 12.

Villar. Teóricos y músicos. Selbstverlag. 70 p. pes. 2,50.

Weißmann, Adolf. Die Primadonna. Mit mehreren Abb. im Text und 24 z. T. farb. Lichtdr. Berlin, Cassirer. Lex. 8°. 223 S. ℳ 36.

Zunz. Die synagogale Poesie d. Mittelalters. 2. nach d. Handexemplar d. Verf. bericht. u. durch Quellennachweise u. Register verm. Aufl., im Auftr. d. Zunzstiftung hrsg. v. A. Freimann. Frankfurt (Main), J. Kauffmann. gr. 8°. VII, 584 S. ℳ 20.

V.

Biographien und Monographien

(Einzelne Meister).

Acciajoli, Filippo.

Fuà, F. L'opera di Fil. Acciajoli. Fossombrone, Ceppetelli.

Bach, Johann Sebastian.

Bachfest, Achtes deutsches, zugleich 4. Leipziger Bachfest, vom 19.—21. VI. 1920 in Leipzig. Bach-Fest-Buch. Neue Bachgesellschaft. Leipzig ('21), Breitkopf & H. gr. 8°. 32 S. ℳ 3.

— Bachs, Joh. Seb., Notenbüchlein f. Anna Magdalena Bach. (1725). 4. Aufl. München ('21), Callwey. 19,5×25 cm. VI, 124 S. Geb. ℳ 13,50.

— Récitals, Les, J. S. Bach, de Marcel Dupré, au Conservatoire de Paris, 1920. Programmes et comptes rendus. Rouen, Impr. du „Journal de Rouen". 8°. 43 p. avec 1 grav.

— Meyer s. Abschnitt IV.

Bach, Wilhelm Friedemann.

Brachvogel, A. E. Friedemann Bach. Roman. Etwas gekürzte Ausg. Stuttgart, Neuer Stuttgarter Verlag. 8°. 437 S. ℳ 18.

Beethoven, Ludwig van.

Becking, Gust.* Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema. Mit e. bisher unveröffentl. Scherzo Beethovens. (Abhandlungen d. sächs. staatl. Forschungsinstitute zu Leipzig. Forschungsinstitut f. Musikwissenschaft unter Leitg. v. Herm. Abert. 2. Heft.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 166 S. ℳ 12.

— Beethoven: Beilage der „Münchner Neuesten Nachrichten" z. 150. Geburtstage des Meisters. München, Knorr & Hirth. 52×40 cm. 6 S. m. 2 Abb. u. Faks. ℳ 2.

Beethoven, Ludwig van.

Beethoven. Seine Persönlichkeit in d. Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen, seinen Briefen und Tagebüchern. Mit e. Titelb. (Bibliothek wertvoller Denkwürdigkeiten. Ausgew. u. hrsg. v. Otto Hellinghaus. 5. Bd.) Freiburg i. B., Herder & Co. kl. 8°. XXI, 270 S. ℳ 7,20.

— Deinhardt, Hans. Beethoven-Rede, geh. bei der v. d. Stadt Lauf am 12. XII. 1920 veranst. Feier d. 150. Geburtstages Ludwig van Beethovens. Lauf, Druck v. Joh. Hans Fochner. (Nürnberg, O. F. Sippel.) gr. 8°. 15 S. ℳ 1,50.

— Ernest, Gust.* Beethoven. Persönlichkeit, Leben u. Schaffen. Mit 5 Bildn. u. e. Schriftprobe. Berlin, Bondi. gr. 8°. VII, 592 S. ℳ 25.

— Fauchois, René. Beethoven. Dramat. Seelengemälde in 3 Aufzügen. Mit Ouvertüren u. Zwischenmusiken aus Beethovens Werken. Deutsch v. Frdr. Kraft. Marburg, A. Ebel. 8°. XI, 147 S. ℳ 5.

— Gide, André. La symphonie pastorale. 2e éd. Paris, Editions de la Nouvelle Revue française. 16°. 151 p. fr. 4,50.

— Krebs, C. Haydn, Mozart, Beethoven s. Abschnitt IV.

— Kromer, Karl M. Ludwig van Beethoven. 6 Orig.-Steinzeichnungen. Geschaffen zu des Meisters 150. Geburtstagswiederkehr im Erfassen seines Wesens. Davos, Selbstverl. Lex. 8°. 6 Taf. m. IV S. Text. ℳ 150.

— La Mara.* Beethoven u. die Brunsviks. Nach Familienpapieren aus Therese Brunsviks Nachlaß hrsg. Mit 8 Bildbeil. u. e. Hs.-Nachbildg. Leipzig, C. F. W. Siegel. 8°. 93 S. Geb. ℳ 6.

— La Mara. Ludwig van Beethoven. Neubearb. Einzeldr. aus den Musikal. Studienköpfen. 8. u. 9. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 105 S. m. 1 Bildnis. ℳ 3,50.

— Natorp, Paul.* Beethoven u. wir. Rede geh. z. Beethovenfeier d. Universität Marburg, den 16. XII. 1920. Marburg ('21), Elwertsche Verlh. 8°. 39 S. ℳ 3,50.

— Nohl, Ludwig. Beethoven. (Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 1181, 1181a. Musiker-Biographien. 2. Bd.) Leipzig, Reclam jun. kl. 8°. 123 S. ℳ 3.

Beethoven, Ludwig van.
Nohl, Walther. Ludwig van Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben. Stuttgart, Grüninger Nachf. ℳ 8,50.
— Plattensteiner, Rich. Beethoven. Der große Musikant z. Ehre Gottes. Ein Weihespiel. Neue verb. Aufl. Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. 39 S. ℳ 1,80.
— Prodhomme, J. G. Symphonies de Beethoven. Paris, Delagrave. 8°. fr. 10.
— Prodhomme, J. G. La jeunesse de Beethoven (1770—1800). Paris, Payot & Cie. gr. 8°. 392 p. fr. 100.
[Nicht im Handel.]
— Révész, Béla. Beethoven. Eine Phantasie. (Einzig berecht. Übertr. aus d. Ungar. v. Stefan J. Klein.) (Der jüngste Tag. 80. Bd.) München, Kurt Wolff. 8°. 32 S. ℳ 2.
— Rolland, Romain. Beethoven. Autoris. dän. Übers. v. Signe Lehmann. Kopenhagen, V. Pio. 8°. 156 S.
— Schering, Arnold.* Beethoven u. der deutsche Idealismus. Rede, geh. beim Festakt z. Feier d. 150. Wiederkehr d. Geburtstages Ludwig van Beethovens an d. vereinigt. Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg am 16. XII. 1920. Leipzig ('21), Kahnt. 8°. 31 S. ℳ 2.
— Unger, Max.* Ludwig van Beethoven und seine Verleger S. A. Steiner u. Tobias Haslinger in Wien, Ad. Mart. Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr u. Briefwechsel. Mit vielen ungedruckten Briefen u. anderen Schriftstücken. Eine Erinnerungsgabe zum 150. Geburtstage des Meisters. Im Auftr. der Inhaber der jetzt vereinigten Verlagshandlungen bearbeitet. Berlin u. Wien ('21), Schlesinger. gr. 8°. 112 S. ℳ 15.
— Veröffentlichungen* des Beethovenhauses in Bonn. Im Auftrag d. Vorstandes hrsg. von Ludwig Schiedermair. Bonn, K. Schroeder in Komm.
I. Beethoven üb. e. Gesamtausg. seiner Werke. Nachbildung e. unbekannten Schriftstückes aus d. Beethovenhaus m. Erläut. v. Max Unger. Lex. 8°. 12 u. 4 S. ℳ 8.
— Volbach, Fritz. Die Klaviersonaten Beethovens. Ein Buch für jedermann. (Tongers Musikbücherei. 12.—14. Bd.) Köln ('19), Tonger. 8°. 299 S. Geb. ℳ 6.
[Der im vorigen Jahrbuche angezeigte Titel wurde nach einer Voranzeige des Verlegers aufgenommen.]

Beethoven, Ludwig van.
Wagner, Rich. Eine Pilgerfahrt zu Beethoven. München, Hyperionverlag. 16°. 91 S. Geb. ℳ 3,50.
— s. a. Abschnitt IV unter Männer, Große u. Meyer.

Berger, Wilhelm.
Altmann, W. Wilhelm Berger-Katalog s. Abschnitt I.

Berlioz, Hector.
Boschot, A. Une vie romantique. Hector Berlioz. Paris, Plon-Nourrit. 8°. II, 431 p. fr. 6,50.
— Robert, P. Louis. Hector Berlioz (1803—1869). Les Troyens. Rouen, impr. A. Lainé. 8°. 26 p. fr. 2.

Bernabei, Ercole.
Casimiri, Raffaele. Ercole Bernabei maestro della Cappella musicale Lateranense (5 Luglio 1665—5 Marzo 1667). Roma, Edizione del „Psalterium". 8°. 12 S. L. 2.
[Angezeigt u. besprochen in Zeitschr. f. Musikwissensch. III, 52.]

Brahms, Johannes.
Landormy, Paul. Brahms. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 217 p. fr. 4,90.
[s. voriges Jahrbuch, Paris ('20).]
— Meyer, Wilh. Brahms s. Abschnit IV.
— Niemann, Walter.* Brahms. Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8°. 437 S. ℳ 25.
— Brahms, Johs.* Briefwechsel. 14. Bd. Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft.
14. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & H., Bartolf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsch u. Robert Lienau. Hrsg. v. Wilh. Altmann. 8°. XLIII, 341 S. ℳ 28.

Braunfels, Walter.
Brand, Dietr. Walter Braunfels. Phantast. Erscheinungen e. Themas v. Hector Berlioz. Themat. Einführg. Wien, Universal-Ed. 8°. 8 S. m. 1 Taf. ℳ 0,60.

Bruckner, Anton.
Griesbacher, P. Bruckners Te Deum. Führer. Regensburg ('19), Pustet. 8°. 40 S. ℳ 2,50. [Dasselbe.] Studie.* Ebenda. XI, 158 u. 53 S. m. Taf. Geb. ℳ 15.
— Lissauer, Ernst. Gloria Anton Bruckners. Verse u. Prosa. Stuttgart ('21), Meyer-Ilschen. gr. 8°. 65 S. Geb. ℳ 15.
— Meyer, W. Bruckner s. Abschnitt IV.
— Morold, Max. Anton Bruckner. 2. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 55 S. m. 1 Bildnis. ℳ 3,50.

Bülow, Hans von.
Moulin-Eckart, Graf Rich. du.* Hans von Bülow. Mit mehreren Bildern u. Faksimiles. München ('21), Rösl & Cie. gr. 8°. 503 S. ℳ 35.

Cadenet.
Appel, Carl. Der Trobador Cadenet. Halle, Niemeyer. gr. 8°. II, 123 S. ℳ 14.

Calzabigi, Ranieri.
Michel, Hertha.* Ranieri Calzabigi als Dichter von Musikdramen u. als Kritiker. Mit ein. biographischen Einleitg. [Leipziger] Inaugural-Dissertation. Leipzig ('19), Druck v. Breitkopf & H. 8°.
[Der erste Teil erschien im Gluck-Jahrbuch 4. Jg. 1918. VI, S. 99—171 + 74 S.]

Chabrier, Emmanuel.
s. Abschnitt IV unter Indy, V. d'.

Chopin, Frédéric.
Hillmann, Adolf. Chopin. Stockholm, Wahlström & Widstrands förlag. 8°. 176 S. Kr. 9,50.
— Leichtentritt, Hugo.* Analyse d. Chopinschen Klavierwerke. 1. Bd. Berlin ('21), M. Hesse. kl. 8°. XV, 281 S.
— Leichtentritt, Hugo. Chopin s. Abschnitt IV unter Musiker, Berühmte.
— Meyer, Wilh. Chopin s. Abschnitt IV.

Couperin.
Bouvet. Les Couperin. Paris, Delagrave. 8°. fr. 18.

Debussy, Claude.
Vuillermoz, E. Claude Debussy. Conférence prononcée .... aux concerts historiques Pasdeloup. Paris, Heugel. 16°. 22 p. fr. 1.

Dukas, Paul.
s. Abschnitt IV unter Indy, V. d'.

Elssler, Fanny.
Höfer, Irma. Fanny Elssler. Friedrich von Gentzens letzter Liebestraum. Roman. Wien ('21), Wiener literar. Anstalt. 8°. 335 S. Geb. ℳ 20.

Eximeno.
Pedrell, F. Eximeno. Madrid, Unión musical Española. 198 p. 5 pes.

Gerhardt, Paul.
Gerhardt, Paul. Lieder. Mit Einführg. in d. Dichters Leben u. Singen v. Oskar Brüssau. Gekürzte Volksausg. Leipzig, Schloeßmann. 8°. 84 S. m. Bildern. ℳ 3,60.

Gluck, Christoph Willibald.
Hoffmann, E. T. A. Ritter Gluck. (Die Illustr. zeichnete Rud. Großmann.) Drucke der Marées-Gesellschaft. Hrsg. v. Julius Meier-Graefe. 22. Druck. München, R. Piper & Co. Lex. 8°. 40 S. Geb. ℳ 570.

Goetz, Hermann.
Kruse, Geo. Rich. Herm. Goetz. (Musiker-Biographien. 36. Bd.) Reclams Universal-Bibl. Nr. 6090. Leipzig, Reclam. kl. 8°. 94 S. m. e. Bildnis. ℳ 1,45.

Grassini, Giuseppina.
Pougin, Arthur. Une cantatrice „amie" de Napoléon, Giuseppina Grassini 1773 bis 1850. Paris, Fischbacher. 8°. 73 p. 20 illustr. fr. 8.

Grieg, Edvard.
Stein, Rich. H.* Grieg. Eine Biographie. Berlin ('21), Schuster & Loeffler. gr. 8°. 231 S. ℳ 20.

Gruber, Franz.
Schäfer, Rud. Stille Nacht, hl. Nacht. Drei Zeichnungen zu unserm alten deutschen Weihnachtsliede. Mit Einführg. in Lied u. Bild v. Andreas Fröhlich. 2. Aufl. Leipzig ('21), Schloeßmann. Lex. 8°. IV S. u. 1 Bl. ℳ 3,50.

Händel, Georg Friedrich.
Hagen, Oskar. Händels Musikdrama „Rodelinde" u. seine Bearbeitg. Göttingen, (Kuhnhardt). kl. 8°. ℳ 0,40.
— s. Abschnitt IV unter Meyer.

Hausegger, Siegmund von.
Aufklänge. Symphon. Var. üb. ein Kinderlied. Themat. Analyse. Berlin ('19), Ries & Erler. 8°. ℳ 0,50.

Haydn, Joseph.
Krebs, C. Haydn, Mozart, Beethoven s. Abschnitt IV.
— La Mara. Jos. Haydn. Neubearb. Einzeldr. a. d. Musikal. Studienköpfen. 7. Aufl. Unveränd. Abdr. der neu bearb. 6. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 72 S. mit 1 Bildnis. ℳ 3,50.
— s. Abschnitt IV unter Meyer.

Helmholtz, Hermann von.
Löwenthal, Rich. Inwieweit wird die Helmholtzsche Hörtheorie durch neuere Anschauungen gestützt? s. Abschnitt VI.

Hoffmann, E. T. A.
Harich, Walter. E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. 2 Bände. Berlin, E. Reiß. 8°. 290 u. 386 S.
— Mausolf, Werner. E. T. A. Hoffmanns Stellung zu Drama u. Theater. (Germanische Studien .... hrsg. v. E. Ebering. 7. Heft.) Berlin, Ebering. gr. 8°. 142 S. ℳ 15.

Joseph II, Kaiser von Österreich.
Payer v. Thurn, Rud. Joseph II. als Theaterdirektor. Ungedruckte Briefe und Aktenstücke aus d. Kinderjahren des Burgtheaters, gesammelt u. erläut. (Aus alten und neuen Zeiten. Erinnerungen u. Begebenheiten.) Wien, L. Heidrich. gr. 8°. 94 S. m. 6 Taf. Geb. ℳ 25.

Kaun, Hugo.
Chop, Max. Hugo Kaun. Der Fremde. .... Musikal. u. szenische Erläuterungen. Leipzig, J. H. Zimmermann. 8°. ℳ 2.

Klose, Friedrich.
s. Abschnitt IV unter Komponisten, Zeitgenössische.

Kreutzer, Konradin.
Burkard, Heinrich.* Konradin Kreutzers Ausgang. (S.-A. aus „Schriften des Vereins für Geschichte u. Naturgesch. der Baar u. d. angrenz. Landesteile", Donaueschingen, 14. Heft 1920. Tübingen, Laupp.)

Lasso, Orlando di.
Borren, Ch. van den. Orlande de Lassus. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 258 p. fr. 4,90.
— Casimiri, Raffaele. Orlando di Lasso maestro di Cappella al Laterano nel 1553. Roma, Edizione del „Psalterium". 8°. 13 S. L. 2.
[Angezeigt u. besprochen in der Zeitschr. f. Musikwissensch. III, 51.]

Lehmann, Lilli.
Lehmann, Lilli. Mein Weg. 2. verm. Aufl. Mit 42 Abb. (Taf.) Leipzig, Hirzel. gr. 8°. V, 487 S. ℳ 100.

Lehmann, Liza.
The life of Liza Lehmann. New York, Dutton. 8°. XI, 232 p. front. pls. music $ 5.
[Liza Lehmann = Elizabetta Nina Mary Frederika. (Mrs. Herbert Bedford.)]

Lespinasse, Julie de.
Die Liebesbriefe der Julie de Lespinasse (1773—1776). Übertr. u. eingel. v. Arthur Schurig. Dresden, Lehmannsche Verlagsh. gr. 8°. XXIV, 343 S. m. 2. Taf. ℳ 18.

Lind, Jenny.
Elmblad, Sigrid. Jenny Lind. En livsstudie. Svenska koinnor I. Uppsala, Lindblads förl. 192 s. Kr. 8.
— Jenny Lind.* 1820—1920. Studier utgivna av Svenska Samfundet för Musikforskning. Stockholm, Wahlström & Widstrand. gr. 8°. 150 S.
[S.-A. aus: Svensk Tidskrift för Musikforskning. II. Heft 3.]
— Prechtl, Rob. Die Nacht d. Jenny Lind. Ein fröhlich-ernstes Spiel. Berlin, Spiegel-Verlag. gr. 8°. 126 S. ℳ 10.

Liszt, Franz.
La Mara. Franz Liszt. Neubearb. Einzeldr. a. d. Musikal. Studienköpfen. 13. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 78 S. m. 1 Bildnis. ℳ 3,50.
— Meyer, Wilh. Liszt. Wagner s. Abschnitt IV.

Lux, Friedrich.
Altmann, Wilh. Die Kammermusikwerke von Friedr. Lux. Erläutert. Mainz, Diemer. kl. 8°. 20 S.

Mahler, Gustav.
Bekker, Paul.* Gustav Mahlers Sinfonien. Berlin ('21), Schuster & Loeffler. Lex. 8°. 360 S. ℳ 60.
— Mengelberg, C. Rud. Das Mahler-Fest, Amsterdam Mai 1920. Vorträge u. Berichte, hrsg. (Veröffentlichung d. Mahler-Bundes.) Wien, Universal-Edition. gr. 8°. 71 S. m. 2 Bildnissen. ℳ 2.
— Specht, Rich. Gustav Mahler. IV. Symphonie G Dur. Themat. Analyse. Wien, Universal-Ed. 8°. 15 S. ℳ 0,50.
— Wessem, Constant van. Gustav Mahler. Arnhem, Van Loghum Slaterus & Visser. 8°. 115 p. fr. 1,50.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix.
La Mara. Felix Mendelssohn. Neubearb. Einzeldr. aus den Musikal. Studienköpfen. (Kleine Musikerbiographien.) 12. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 50 S. m. 1 Bildnis. ℳ 3,50.

Mengelberg, Willem.
Gedenkboek s. Abschnitt IV.

Messchaert, Johannes.
Martienssen, Fr. Die echte Gesangskunst s. Abschnitt VII.

Meyer-Olbersleben, Max.
Siber, Jules. Hofrat Prof. Max Meyer-Olbersleben, Festschrift zu seinem 70. Geburtstage. Würzburg, Verlagsdruckerei Würzburg.

Meyerbeer, Giacomo.
Kapp, Julius. Meyerbeer. Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8°. 192 S. ℳ 20.

Meysenbug, Malwida von.
Briefe von u. an Malwida v. Meysenbug. Hrsg. v. Berta Schleicher. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 328 S. ℳ 18.

Molitor, Simon.
Zuth, Jos. Simon Molitor u. d. Wiener Gitarristik (um 1800). Wien, Goll. Lex. 8°. 85 S. m. 9 Taf. ℳ 7,50.

Monteverdi, Claudio.
Schneider, Louis. Claudio Monteverdi (1567—1643). L'homme et son temps. Le musicien. Paris, Perrin. fr. 18.

Morena, Berta.
Vogl, Adolf. Berta Morena und ihre Kunst. 32 Gedenkblätter aus d. Leben d. Künstlerin. Mit e. psychol. Betrachtg. ihrer Persönlichkeit. München ('19), Hugo Schmidt. 36,5×27,5 cm. 32 Taf. u. 73 S. Text. Geb. ℳ 500.

Mozart, Wolfgang Amadeus.
Hoffmann, E. T. A. Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen. Manutiusdrucke. Berlin, Eigenbrödler-Verlag. 8°. ℳ 20.
— Krebs, C. Haydn. Mozart. Beethoven s. Abschnitt IV.
— Meyer, s. Abschnitt IV.
— Mörike, Eduard. Mozart auf d. Reise nach Prag. Novelle. Mit Federzeichnungen v. Fr. Stassen. (Meisterbücher f. d. deutsche Haus.) Berlin, Verlagsanstalt f. vaterländ. Geschichte und Kunst. kl. 8°. 144 S. Geb. ℳ 20. [Dasselbe.] Berlin, Buchh. Vorwärts. 8°. 56 S. ℳ 2,50. [Dasselbe.] Övers. av Gösta Gideon Molin. Stockholm ('19), Svenska Andelsförl. 132 S. Kr. 5,25.
— Mozart, Leop. Reise-Aufzeichnungen 1763—1771. 27 faksimilierte handschriftl. Blätter. Im Auftrag des Mozarteums zu Salzburg z. 1. Male vollständ. hrsg. und erläut. v. Arthur Schurig. Mit 1 Bildnis Leop. Mozarts u. e. Mozart-Ikonographie. Dresden, Laube. Lex. 8°. 109 S. Geb. ℳ 50.

Neidhart.
Singer, S. Neidhart-Studien. Tübingen, Mohr. gr. 8°. 74 S. ℳ 10.

Nietzsche, Friedrich.
Riehl, Alois. Friedr. Nietzsche, d. Künstler u. d. Denker. 6. Aufl. Mit Bildnis. (Frommanns Klassiker d. Philosophie, hrsg. v. Rich. Falckenberg. 6. Bd.) Stuttgart, Frommann. 8°. VIII, 171 S. ℳ 12.

Nikisch, Arthur.
Segnitz, Eugen. Arthur Nikisch. Leipzig, S. Rabinowitz. 8°. 47 S. ℳ 4.

Nucius, Johann.
[Widmann, Bernhard.]* Johann Nucius, Abt von Himmelwitz. Ein Altmeister der klassischen Polyphonie. (S.-A. a. Cist.-Chronik. 32. Jg. Bregenz, Druck von J. N. Teutsch.)

Offenbach, Jacques.
Offenbach, J. Der Goldschmied v. Toledo. Musikal. Bearb. v. Jul. Stern und Alfr. Zamara. Entstehungsgeschichte und Einführg. Wien, Universal-Edition. 4°. ℳ 0,25.

Orozco, Mathilda.
Montgomery-Cederhielm, Rob. Mathilda Orozco. Söderländskan i Norden. Stockholm ('19), Norstedt & Söner. 182 S. Kr. 12.

Patti, Adelina.
Klein, Herman. The reign of Patti. New York, Century Co.

Planté, Francis.
Dandelot, A. Francis Planté. Une belle vie d'artiste. Paris, Dupont. 14×19 cm. 80 p. fr. 4.

Reger, Max.
Reger, Max.* Eine Sammlung v. Studien aus dem Kreise seiner persönl. Schüler, herausgegeben von Rich. Würz. München, Halbreiter.
1. Heft. Grabner, Herm. Regers Harmonik. VIII, 48 S. ℳ 8.
— s. a. Abschnitt IV unter Komponisten, Zeitgenössische, und Meyer.

Reznicek, E. N. v.
Chop, Max. E. N. v. Reznicek, sein Leben u. seine Werke. Eine biographische Studie. Wien, Universal-Edition. gr. 8°. 93 S. ℳ 1.

Rist, Johann.
Kern, Oskar. Johann Rist als weltl. Lyriker. (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft hrsg. v. E. Elster. Nr. 15.) Marburg, Elwertsche Verlh. gr. 8°. VI, 213 S. ℳ 6.

Roger-Ducasse.
Ceillier, L. Roger-Ducasse. Le musicien. L'œuvre. Paris, Durand. 8°. 87 p. avec gravs. et musique. fr. 2.

Romain, Rolland.
Küchler, Walther. Romain Rolland. Henri Barbusse. Fritz von Unruh. Vier Vorträge. 2. Aufl. Würzburg, Verlagsdruckerei. 8°. 86 S. ℳ 6.
— Zweig, Stefan. Romain Rolland. Der Mann u. d. Werk. Frankfurt a. M. ('21), Rütten & Loening. 8°. 266 S. m. 6 Bildn. u. 3 Schriftwiedergaben. ℳ 27.
[Eine englische Übersetzung davon erschien bei Thomas Seltzer, New York.]

Rossini, Gioacchimo.
Curzon, Henri de. Rossini. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 204 p.
— s. auch Abschnitt IV unter Meyer.

Rouget de Lisle.
Rouget de Lisle au Panthéon. La Halte du 14 juillet 1915. La dernière étape. Paris, Fasquelle. 8°. 16 p.

Rubinstein, Anton.
La Mara. Anton Rubinstein. Neubearb. Einzeldr. aus den Musikal. Studienköpfen. 9. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 59 S. m. Bild. ℳ 3,50.

Schönberg, Arnold.
Berg, Alban. Pelleas u. Melisande. Symphon. Dichtg. f. Orch. v. Arn. Schönberg. Op. 5. Kurze themat. Analyse. Wien, Universal-Ed. gr. 8°. 12 S. m. 1 Tafel. ℳ 0,75.

Schreker, Franz.
Specht, Rich. Der Schatzgräber .... Einführung in die Musik. Wien, Universal-Edition. 8°. 39 S. u. 3 Notenbeil. ℳ 2.
— s. a. Abschnitt IV unter Komponisten, Zeitgenössische.

Schubert, Franz.
Heuberger, Rich. Franz Schubert s. Abschnitt IV unter Musiker, Berühmte.

Schubert, Franz.
— Pfordten, Herm. Frhr. v. der. Franz Schubert u. d. deutsche Lied. 2. durchges. Aufl. (Wissenschaft u. Bildung. 130. Bd.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. VIII, 153 S. Geb. ℳ 5.
— s. auch Abschnitt IV unter Meyer.

Schumann, Clara.
Kleefeld, Wilh. Clara Schumann. (Frauenleben. Eine Sammlg. v. Lebensbeschreibungen hervorrag. Frauen. XIV.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. kl. 8°. 135 S. u. 5 Kunstdr. Geb. ℳ 8.
— Litzmann, Berth. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern u. Briefen. 3. Bd. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°.
3. Clara Schumann u. ihre Freunde 1856—1896. Mit 2 Bildnissen. 4. unveränd. Aufl. VII, 642 S. ℳ 15.
1. Bd. Mädchenjahre 1819—1840. Mit 3 Bildn. 7. Aufl. XI, 431 S. ℳ 16. — 2. Bd. Ehejahre 1840—1856. Mit 2 Bildn. 6. Aufl. V, 416 S. ℳ 16.

Schumann, Robert.
Findeisen, Kurt Arnold. Rob. Schumanns Kinderszenen auf heimatl. Grund gelegt. Eine Dichtg. Mit 4 Urzeichnungen, d. Noten u. d. Handschrift d. ersten Kinderszene. Dresden ('21), Laube. gr. 8°. 39 S. Geb. ℳ 16,50.
— Pfordten, Herm. Freiherr v. d. Robert Schumann. (Wissenschaft und Bildung. 157 Bd.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. 140 S. Geb. ℳ 5.
— s. auch Abschnitt IV unter Meyer.
— Subirá. Schumann. Barcelona, Palucie. 250 pag. 3.50 pes.

Stephan, Rudi.
Holl, Karl. Rudi Stephan. Studie zur Entwicklungsgeschichte d. Musik am Anfang d. 20. Jh. Saarbrücken, Gebr. Hofer. Lex. 8°. 38 S. m. 2 Taf. ℳ 8.

Strauß, Richard.
Hofmannsthal, Hugo. Die Frau ohne Schatten. Erzählung. Berlin, S. Fischer. 8°. 181 S. ℳ 6.
— s. a. Abschnitt IV unter Komponisten, Zeitgenössische.

Teichmüller, Robert.
Baresel, Alfred. R. Teichmüller s. Abschnitt IV unter Künstler, Leipziger.

Verdi, Giuseppe.
Bonaventura, A. La figura e l' arte di G. Verdi. Livorno, Giusti. L. 20.

Victoria, Lodovico da.
Collet, H. Victoria. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan.

Wagner, Richard.
Aquila, Johs. Die Glaubensfrage. Was uns „Lohengrin" über d. Konflikt d. Unglaubens mit d. Glauben sagt. Eine Erläutg. zu Rich. Wagners „romant. Oper". Mit 20 Bildern. [In: Aquila, Johs. Das Grundproblem d. Kultur. 2. Bd.] Wien, Karl Vogelsang-Verlag. gr. 8°. 249 S. Geb. ℳ 15.
— Bülow, Paul. Das Kunstwerk Richard Wagners in der Auffassung Friedrich Lienhards. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. 8°. 32 S. ℳ 3.
— Chamberlain, Houston Stewart. Richard Wagner. 6. Aufl. München ('19), Bruckmann. gr. 8°. XVI, 526 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 20.
— Curzon, Henri de. L'œuvre de Rich. Wagner, à Paris, et ses interprètes (1850—1914). Paris, M. Senart et Cie. 4°. 101 p., 24 plchs.
— Grunsky, K. Rich. Wagner u. d. Juden. (Deutschlands führende Männer. 2. Bd.) München, Deutscher Volksverl. gr. 8°. 96 S. ℳ 4.
— Höfler, Alois. Zwei Studien z. Ring d. Nibelungen. I. Wotan. (3., neubearb. Aufl.) II. Die Weltmächte und die Welttragödie. (Ein Satyrspiel im Großen.) [Bayreuth]. Bayreuther Blätter. — Leipzig, Siegel in Komm. gr. 8°. 67 S. ℳ 2.
— Holz, Georg. Der Sagenkreis d. Nibelunge. 3. Aufl. (Wissenschaft u. Bildg. 6. Bd.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. 141 S. Geb. ℳ 5.
— Jung, Rud. Tannhäuser. Vortrag. (Bern ('19), A. Francke.) 8°. 16 S. Fr. 0,80.
— Kraft, Zdenko v. Ein Richard Wagner-Roman. Leipzig, Grethlein & Co. 8°.
1. Tl. Barrikaden. Roman. 365 S. ℳ 14.
— Küas, Rich. Jung Wagner. Roman. Berlin, Phönix-Verlag, Siwinna. 8°. 253 S. ℳ 15.
— Kurth, E. Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners „Tristan" s. Abschnitt VI.
— La Mara. Rich. Wagner. Neubearb. Einzeldr. a. d. Musikal. Studienköpfen. 13. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. 97 S. u. 1 Bildn. ℳ 3,50.

Wagner, Richard.
Lange, Walter.* Rich. Wagner u. seine Vaterstadt Leipzig. Leipzig ('21), Siegel. gr. 8°. VII, 300 S. m. Abb. Titelb. und 1 Plan. ℳ 22,50.
— Lange, Walter. Richard Wagners universale Bedeutg. Anläßlich d. Erschließung d. Rich. Wagner-Sammlung „Rudolph E. Hagedorn" im stadtgeschichtl. Museum Leipzig hrsg. Leipzig, R. Wunderlich. 8°. 49 S. m. 2 Taf. u. 1 Faks. ℳ 2,50.
— Meyer, W. Liszt. Wagner s. Abschnitt IV.
— Meinck, E.* Rich. Wagners Dichtg. Der Ring des Nibelungen aus der Sage neu erläutert. Tl. 1—3. Liegnitz, J. H. Burmeister. kl. 8°.
1. Das Rheingold. 121 S. ℳ 7,50. — 2. Die Walküre. 89 S. ℳ 6. — 3. Siegfried. 114 S. ℳ 7.
— Pfohl, Ferd. Rich. Wagner. Mit 58 Abb., 1 farb. Umschlagbild, sowie Leitmotiven u. Notenbeisp. aus R. Wagners Tondramen. Velhagen & Klasings Volksbücher. Nr. 19. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. 80 S. ℳ 4,50.
— Pfordten, Freiherr Hermann von der. Einführung in Rich. Wagners Werke und Schriften. (Die Bücherei der Volkshochschule. Eine Sammlg. gemeinverständl. Darstellgn. aus allen Wissensgebieten. Hrsg. v. R. Jahnke. 4. Bd.) 1. u. 2. Aufl. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. III, 103 S. m. 1 Bildnis. Je ℳ 3,40.
— Pfordten, Herm. v. d. Rich. Wagners Bühnenwerke in Handlung und Dichtung nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte dargest. 5. Der Buchausg. 7. durchges. Aufl. Berlin, Trowitzsch & Sohn. 8°. VII, 356 S. Geb. ℳ 30.
— Ritter, Emil. Tannhäuser. Einführung. (Volkskunst-Blätter. 1. Reihe. 2. Heft.) München-Gladbach ('19), Verlag d. Westdeutschen Arbeiter-Ztg. gr. 8°. S. 81 bis 96. ℳ 0,30.
— Röckl, Seb.* Ludwig II. u. Rich. Wagner. 2. Tl. Die Jahre 1866—1883. München, C. H. Beck. 8°. III, 226 S. Geb. ℳ 18.
— Scheuer, O. F. Richard Wagner als Student. (Berühmte Männer als Verbindungsstudenten. 1.) Wien, Neuer akadem. Verlag. gr. 8°. 32 S. Kart. ℳ 5.
— Schmid, Otto. Richard Wagner s. Abschnitt IV unter Magazin, Musikalisches.

Wagner, Richard.

Uehli, Ernst. Die Geburt der Individualität aus dem Mythos als künstler. Erlebnis Rich. Wagners. (Goetheanum Bücherei.) Stuttgart ('21), Der kommende Tag. gr. 8°. 143 S. Geb. ℳ 20.

— Wagner, Richard, an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter u. Briefe 1853 bis 1871. Hrsg., eingeleitet u. erläut. v. Wolfgang Golther. Mit Notenbeilagen: Fünf Gedichte für 1 Frauenst. 74.—83. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. Kart. ℳ 5.

— Wagner, R. Une capitulation. Comédie à la manière antique. Paris, Leduc et Cie. 8°. 22 p.

— Wagner, Rich. Die Meistersinger von Nürnberg. Mit Einleit. u. Anmerkungen hrsg. v. Joh. Cerny. [Neue Titel-Ausg.] Freytags Sammlg. ausgewählter Dichtgn. u. Abhandlgn. Leipzig, G. Freytag. kl. 8°. 200 S. ℳ 6.

— Wagner, Rich. Die Kunst u. die Revolution. Mit e. Einleitg. v. Wilh. Spohr. (Hendel-Bücher. 2411.) Berlin, Hendel. kl. 8°. 58 S. ℳ 0,65.

— Wagner, Rich. Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Einführg. u. Erläuterg. v. Franz Schnaß. (Kochs deutsche Klassikerausgaben. Billigste Schulausgaben. 66. Bd.) Nürnberg, C. Koch. kl. 8°. 118 S. ℳ 2,70.

— Wagner, Rich. Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Geschichtl. u. künstlerische Würdigung f. Schulgebrauch u. Selbstunterricht v. Franz Faßbaender. (Schöninghs Ausgaben deutscher Klassiker m. ausführl. Erläut. 50. Bd.) Paderborn, Schöningh. kl. 8°. 96 S. Geb. ℳ 2,60.

— Wagners, Richard, universale Bedeutg. s. unter Lange, Walter.

— Wagner, Rich. Der Ring des Nibelungen .... (Im Febr. 1853 f. Freunde zu Zürich gedr., photographisch wiederhergestellt.) Ohne Ort (Berlin), Bibliophiler Verlag O. Goldschmidt-Gabrielli. 8°. 159 S. ℳ 200!

— Wildermann, Hans. Ein Raum f. Rich. Wagner. Ein Entwurf. Regensburg, G. Bosse. 8°. 15 S. m. 8 Abb. ℳ 2.

— s. a. Abschnitt IV unter Männer, Große u. Meyer, W.

Wagner, Siegfried.

Pretzsch, Paul. Sonnenflammen. Führer durch Dichtung u. Musik. M. Bildschmuck v. Franz Stassen. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. S. 481—536. ℳ 1,90.
[S.-A. a. d. W.: Die Kunst Siegfr. Wagners.]

Walther von der Vogelweide.

Singer, S. Walther v. d. Vogelweide, Vortrag. (Schriften d. Casinogesellschaft Burgdorf. 2. Heft.) Burgdorf, Langlois & Cie. 8°. 24 S. Fr. 1,60.

— Walther von der Vogelweide, m. e. Ausw. aus Minnesang u. Spruchdichtung. Mit Anmerkgn. u. e. Wörterbuch von Otto v. Günther. 4. Aufl. 13. Abdr. (Sammlg. Göschen Nr. 23.) Berlin, Vereinig. wissenschaftl. Verleger. kl. 8°. 147 S. ℳ 2,10.

Weber, Carl Maria von.

La Mara. Carl Maria von Weber. Neubearb. Einzeldr. aus d. Musikal. Studienköpfen. 12. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. 66 S. m. 1 Bildnis. ℳ 3,50.

— s. Abschnitt IV unter Meyer.

Wolf, Hugo.

Morold, Max. Hugo Wolf. 2. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 44 S. m. 1 Bildnis. ℳ 3,50.

Zilcher, Hermann.

s. Abschnitt IV unter Komponisten, Zeitgenössische.

VI.

Allgemeine Musiklehre

Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik u. Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Hören. Dirigieren. Notenschrift.

Alberani, G. B. Metodo pratico di lettura e divisione musicale. Introduzione. Bologna, Bongiovanni. L. 4.

Albrecht, Ernst. Wie lerne ich ohne langwier. Theorie-Unterricht Lieder, Märsche, Tänze komponieren? (Als Ms. gedruckt.) Freiburg i. B., A. Fink. kl. 8°. 155 S. ℳ 6.

Balladori, A. Teoria musicale ragionata. 7a Ediz. rived., corretta ed ampliata. Milano, Ricordi. L. 3.

Barbieri, M. Armonia, guida. Genova, F.lli Serra. L. 3,75.

Bas, G. Trattato di forma musicale. Parte I. Elementi di ritmo. Milano, Ricordi & Co. [Dasselbe] Parte II. Periodo musicale. Ebenda. Je Fr. 3,50.

Basin, J. Physique élémentaire (Acoustique, optique, electricité). Paris, Vuibert. 8°. 187 p. avec figs.

Bode, Rud. Der Rhythmus u. seine Bedeutg. f. die Erziehung. Mit 5 Zeichnungen. Jena, Diederichs. gr. 8°. 32 S. ℳ 4.

Bölsche, Franz. Übungen u. Aufgaben z. Studium d. Harmonielehre. 6. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 123 S. ℳ 3.

Bücherei prakt. Musiklehre. Hrsg. v. Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & H. s. die Abschnitte VII u. VIII unter: Scheidemantel und Moser.

Bücherschatz, Der, des Lehrers. Wissenschaftl. Sammelwerk z. Vorbereitg. u. Weiterbildg. Hrsg. v. K. O. Beetz u. A. Rude. 9. Bd. 2. Tl. 21. u. 22. verb. Aufl. Osterwieck, Zickfeldt.
[Darin Abschnitt 7: Gesangunterricht. Preis des ganzen Werkes ℳ 20.]

Bunk, G. C. Gelijkzwevende temperatuur ten dienste van het onderwijs in de theorie der muziek, eenvoudig verklaard. Met een voorw. van W. Hutschenruyter. Rotterdam, Nijgh & van Ditmar's Uitgeversmaatschappij. 8°. 40 p. f. 1,50.

Bunk, G. C. Toonstelsel en notenschrift. Beknopte theorie der muziek met vragen en opgaven. 5e, herziene druk. Rotterdam, ebenda. 8°. 186 p. f. 2.50.

Burgard, Josef. Zwölf Schemata, m. deren Hilfe sich sehr leicht alle Modulationen ausführen lassen. Augsburg, Böhm & Sohn. 8°. ℳ 1,50.

Bussler, Ludwig. Praktische Harmonielehre, systemat.-method. dargest. 9. verb. Aufl., durchges. u. erweit. v. Hugo Leichtentritt. Berlin, C. Habel. 8°. XI, 255 S. ℳ 14.

Bussler, Ludwig. Musikalische Formenlehre. 4. Aufl., durchges. u. erw. v. Hugo Leichtentritt. Ebenda. 8°. XVI, 240 S. ℳ 10.

Chirico, A. Sunto di teoria musicale moderna. Milano, Carisch & C. fr. 2,25.

Course, The university, of music study; a standardized text work on music for conservatories, colleges, universities .... a complete graded series of lessons in piano playing, containing all needed material for a course of study in the technic and interpretation of music, through the medium of the piano. New York, The University Society. 3840 p. il. pls. music. $ 88,50.

Drechsler, Jos. Orientierungsbuch f. Musiklehrende u. -lernende. Dresden-Weinböhla, Verlag Aurora. 8°. ℳ 4.

Dumesnil, René. Le rythme musical. Essai historique et critique. Paris, Mercure de France. 8°. 256 p. fr. 10.

Dupuis, Alb. Le petit musicologue. Ce que tout musicien doit savoir. 12e éd., entièrement revue et corrigée. Paris, Leduc & Cie. 8°. 36 p. fr. 2,50.

Einstein, A. Schallausbreitg. in teilweise dissoziierten Gasen. Berlin, Vereinigg. wissenschaftl. Verleger. Lex. 8°. S. 380—385. ℳ 1.
[S.-A. a. d. Sitzungsberichten d. preuß. Akademie d. Wissensch. 1920. Phys.-mathemat. Kl.]

Farnsworth, Ch. Hub. How to study music; introd. by Fr. M. Mc Murry. New York, Macmillan. 8°. XIII, 294 p. digrs. music $ 2,10.

Fauchet, P. 50 Leçons d'harmonie. I. partie: Donnée. II. partie: Réalisation. Paris, Daudet. fr. 3,50 u. fr. 8.

Findeisen, Kurt Arnold. Klaviergeschichten. Einführungen in e. volkstüml. Verständnis der Musik. Mit Bildschmuck nach alten Stichen u. nach Zeichnungen von Albrecht Dürer, Ludw. Richter, Rud. Schäfer. Leipzig, Dürrsche Buchh. 8°. 184 S. Geb. ℳ 22,50.

Fiore, P. V. Le prime lezioni di grammatica e lett. musicale. Napoli, Maddaloni. L. 1,25.

Fondi, Nervi. Teoria musicale. Milano, Sonzogno.

Franke, F. W. Praktische Übungen in der Harmonielehre (Generalbaß). Tonger. Band-Ausg. 702. Bd. Köln, Tonger. Lex. 8°. 30 S. ℳ 2.

Gehrkens, Karl Wilson. An introduction to school music teaching. Boston, Birchard & Co. 8°. 132 p. il. $ 2.

Girschner, Otto. Musiktheoretische Repetitionen. Ein Hilfsbuch f. d. Unterricht an Konservatorien, Musikschulen u. Lehrerbildungsanstalten bearb. Hildburghausen, Gadow & Sohn. kl. 8°. 70 S. ℳ 3.

Gordon, Louis Morton. The modern school orchestra and its development; the string choir, the brass choir, the woodwind choir, instruments of percussion; a book for conductors of school or community orchestra. Cincinnati, Willis Music Co. 8°. 108 p. il. $ 1,25.

Grigat, Emil. Vorstufe zur Harmonielehre mit vielen Musterbeispielen u. Aufgaben. Harburg, Helios-Verl. ℳ 2,40.

Halm, Aug. Harmonielehre. Neudr. (Sammlg. Göschen. Nr. 120.) Berlin, Vereinigg. wissenschaftl. Verleger. kl. 8°. 128 S. u. 31 S. Musikbeil. ℳ 2,10.

Handbücher der Musiklehre.* Auf Anregung d. musikpädagog. Verbandes z. Gebrauch an Musiklehrer-Seminaren u. f. d. Privatunterricht hrsg. v. Xaver Scharwenka. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°.

8. Leichtentritt, Hugo. Musikal. Formenlehre. 2., durchges. Aufl. m. e. ergänz. Anh. XVI, 390 S. ℳ 18. [Dasselbe.] Anh. [allein]. Ebenda. VII, 154 S. ℳ 7,50.

Hauer, Jos. Über die Klangfarbe. Op. 13. Mit einer Beilage. Wien VIII, Josephstädterstraße 74, Selbstverl. 8°. ℳ 1.

Hornbostel, E. M. v. u. M. Wertheimer. Über d. Wahrnehmung d. Schallrichtung. Berlin, Vereinigg. wissenschaftl. Verleger. Lex. 8°. S. 388—396. ℳ 1.

[S.-A. a. d. Sitzungsberichten der preuß. Akad. der Wissenschaften. 1920. Phys.-math. Kl.]

Hoschek, Ernst. Rot und Schwarz — Cdur u. Amoll. Reichenberg, Sudetendeutscher Verlag, Franz Kraus. 8°. 43 S. m. 2 Taf.

Hutschenruyter, Wouter. Moduleeren. Eene handleiding voor hen die zich voorbereiden tot de examens van de Maatschappij tot bevordering der toonkunst, de Nederlandsche Toonkunstenaarsver. en het Nederl. Muziek-paedag. verbond. Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar. 8°. 75 p. fr. 1,60.

Jadassohn, S. Aufgaben u. Beispiele f. die Studien in der Harmonielehre mit Bezugnahme auf d. Verf. Lehrbuch d. Harmonie. — Exercises and examples for the studies in harmony appertaining to the manual for harmony. 9. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 96 S. ℳ 3,50.

Jaques-Dalcroze, E. Le rythme, la musique et l'éducation. Paris, Fischbacher. 4°. 234 p. avec un supplément musical. fr. 20.

Johnson, J. Alfr. Beginners guide to harmony. Boston, Bost. Music Co. 8°. 71 p. $ 1.

Johnsohn, Vera Amica. Scientific side of music in simple, practical form for teachers and students; a series of instructive articles containing many essential points vitally important not commonly taught. 18 numb. l. music. [Fitchburg, Mass., Sentinel Ptg. Co.] 4°. $ 10.

Juon, Paul. Handbuch f. Harmonie. Leipzig J. H. Zimmermann. gr. 8°. 83 autogr. S. ℳ 4.

Karg-Elert, Sigfrid.* Die Grundlagen d. Musiktheorie. (Kleine prakt. Kompositionslehre.) Ein modernes Lehr- u. Aufgabenbuch f. d. Fachausbildg. u. d. Selbstunterricht. 1. Tl. Leipzig, Speka-Verlag. gr. 8°. VI, 82 S. mit 1 Bildnis. ℳ 6.

Kitson, Charles Herbert. Elementary harmony. pt. 1. 2. New York, Oxford Univ. 8°. Je 106 p. Je $ 1,60.

Koch, Friedrich E. Der Aufbau der Kadenz u. anderes. Ein Beitrag z. Harmonielehre, Leipzig, Kahnt. kl. 8°. XI, 53 S. Geb. ℳ 2.50.

Krehl, Stephan. Kontrapunkt. Die Lehre v. d. selbständ. Stimmführg. Neudr. (Sammlg. Göschen. 390. Bd.). Berlin, Vereinigg. wissenschaftl. Verleger. kl. 8°. 168 S. ℳ 2,10. Krehl, St. Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). II. Die angewandte Formenlehre. 2., verb. Aufl. Neudr. (Sammlung Göschen. 150. Bd.) Ebenda. kl. 8°. 161 S. ℳ 2,10.

Krehl, Stephan. Beispiele u. Aufgaben zum Kontrapunkt, zusammengestellt. 3. Auflage. Ebenda. 30,5×23 cm. IV, 64 S. ℳ 6,80.

Krehl, Stephan.* Theorie der Tonkunst u. Kompositionslehre. 1. Tl. Berlin, Vereinigg. wissenschaftl. Verleger. gr. 8°.

1. Allgemeine Musiklehre. 256 S. ℳ 20.

Kurth, Ernst.* Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners „Tristan". Bern u. Leipzig, P. Haupt, Akadem. Buchh. vorm. M. Drechsel. gr. 8°. XVI, 541 S. ℳ 32.

Lang, Edith und George West. Musical accompaniment of moving pictures; a practical manual for pianists and organists, and an exposition of the principles underlying the musical interpretation of moving pictures. Boston, Bost. Music Co. 8°. 3+64 p., il. pls. music. $ 1,25.

Lang, Rob. Experimentalphysik. II. Wellenlehre und Akustik. Mit 69 Fig. im Text. 2. Aufl. (Sammlg. Göschen. 612. Bd.) Berlin, Vereinigg. wissenschaftl. Verleger. kl. 8°. 96 S. ℳ 2,10.

Leichtentritt, Hugo. Musikal. Formenlehre s. unter Handbücher.

Louis, Rud. Aufgaben f. d. Unterricht in d. Harmonielehre, im Anschluß an die Harmonielehre von Rud. Louis u. Ludwig Thuille

bearb. 1. Tl. Die Diatonik. 2. Tl. Die Chromatik und Enharmonik. (Nebst e. Anhg.: Kirchentonarten.) 3. Aufl. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8°. XVI, 196 S. ℳ 8,50. [Derselbe.] Grundriß d. Harmonielehre. Nach d. Harmonielehre v. Rud. Louis u. Ludw. Thuille f. d. Hand d. Schülers bearb. 4. Aufl. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8°. VIII, 233 S. ℳ 8,50. [Derselbe.] Schlüssel z. Harmonielehre v. Louis u. Thuille. Lösungen die in dem Louis-Thuilleschen Harmonielehrbuche u. in d. dazu gehör. Louisschen Aufgabenbuche enthaltenen Übungsaufgaben hrsg. 3. Aufl. Ebenda. 8°. XV, 461 S. ℳ 20.—.

Louis, Rudolf u. **Ludwig Thuille.** Harmonielehre. 7. Aufl. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8°. XV, 424 S. ℳ 18.—.

Löwenthal, Rich.* In wie weit wird die Helmholtzsche Hörtheorie durch neuere Anschauungen gestützt? (Göttinger med. Diss.) Göttingen, (Vandenhoeck & Ruprecht). 8°. 31 S. ℳ 0,80.

Maryon, Edward. Marcotone; the science of tone-color. New York, Marcotone Co. 8°. 94 p. pls. par. music. $ 4.—.

Nervi Fongi, G. Teoria musicale. Milano, Sonzogno.

Nordin, Birger Anrep. Handbok i Kördirigering. Stockholm ('19), Elkan & Schildknecht. 32 S. Kr. 1,80.

Payne, O. E. Instrumental music is scriptural. Cincinnati, The Standard Pub. Co. 8°. IV, 352 p. $ 2.—.

Pedron, C. Armonie d'eccezione. Saggio di studii teorico-pratici sulla moderna armonia. Milano, Ricordi. 8°. L. 3. [Derselbe.] Nuova raccolta di Bassi per lo studio dell' armonia al pianoforte. Ebenda. L. 2.

Ricci, Vittorio. L'orchestrazione nella sua essenza, nella sua evoluzione e nella sua tecnica. Milano, Hoepli.

Richter, Alfr. Aufgabenbuch z. E. F. Richter's Lehrbuch d. Harmonie. Schlüssel zum Selbstunterr. 8. Aufl. (Breitkopf & H's musik. Handbibliothek XI.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 239 S. ℳ 6.

Richter, Alfred. Die Elementarkenntnisse d. Musik. Einleitg. z. Harmonielehre m. prakt. Übungen verbunden. 6. Aufl. (Breitkopf & H's musik. Handbibl. Bd. 10.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 116 S. ℳ 5.

Richter, Ernst Frdr. Die praktischen Studien z. Theorie d. Musik. In 3 Lehrbüchern bearb. 1. Bd. Lehrbuch d. Harmonie. Prakt. Anleitg. zu d. Studien in derselben. 30. Aufl., m. Anmerk. u. Ergänzungen vers. v. Alfred Richter. [Dasselbe.] 2. Bd. Lehrbuch d. einf. u. doppelten Kontrapunkts.... Bedeut. erw., verm. u. ergänzt von Alfred Richter. 15. Aufl. (Breitkopf & H's. mus. Handbibl. Bd. 1 u. 2.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XIV, 226 S. u. X, 241 S. ℳ 7 u. 9.

Riemann, Hugo. Handbuch d. Harmonielehre. 7. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XIX, 234 S. Geb. ℳ 13.

Rischbieter, W. Der Harmonieschüler. Tl. 1. Aufgaben u. Regeln. Berlin, Rieß & Erler. 8°. ℳ 3.

Ruiz, D. Prima prova di un principio nuovo sulla natura del tempo come propedeutica alla dottrina del ritmo. Bologna, Pizzi & Co. L. 4.50.

Schellink, S. Beknopte theorie der harmonieleer. Tiel, D. Mijs. 8°. III, 47 p. F. 1.50.

Schrock, F. A. Wie werde ich Ensemble-Kapellmeister. Praktische Winke u. Anleitgn. Aalen ('19), Süddeutsche Musikerzeitung (Stierlin). 8°. ℳ 3.

Schumann, Hans. Elektrizität, Wellenlehre, Akustik. (Lehrbuch der Physik. 2. Tl.) München, Oldenbourg. 8°. 104 S. ℳ 5.50.

Smith, Leo. Musical rudiments. Boston, The Boston Music Co. 8°. 114 p. $ 1.

Stöhr, Rich.* Musikalische Formenlehre. 3. vollst. umgearb. u. verm. Aufl. Leipzig, Siegel's Musikalienhandlung. Lex. 8°. VIII, 476 S. ℳ 12,50.

Waltershausen, Herm. W. v. Musikal. Stillehre in Einzeldarstellgn. Nr. 1—3 siehe voriges Jahrbuch S. 90.

Weingartner, Felix. Über d. Dirigieren. 5. Aufl. (Breitkopf & H's Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. III, 62 S. ℳ 4.

Wohlfahrt, Heinr. Vorschule d. Harmonielehre. Eine leicht faßl. Anleitg. z. schriftl. Bearb. d. Tonstufen, Tonleitern, Intervalle, Accorde u. s. w. Zum Gebrauch f. Klavierschüler hrsg. 13.—15. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VI, 74 S. ℳ 3.

Wolf, Alexdr. Praktischer Lehrgang d. Harmonielehre. 2 Tle. Dresden, C. A. Klemm in Komm. gr. 8°. 76 S. u. S. 77—131. Je ℳ 6.

Woods, G. H. Public school orchestras and bands. Boston, Ditson Co. 8°. 198 p. il. $ 2.

Wuthmann, Ludwig. Modulationstabellen. Eine Anleitg. f. Musikseminaristen u. junge Musiker, schnell u. geschmackvoll zu modulieren. Hannover, Oertel. gr. 8°. 24 S. ℳ 3,50.

VII.
Besondere Musiklehre: Gesang

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprache.
(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Ballmann, Willibrod. Die Messen d. Fastensonntage nach d. vatikan. Choral. Zum Gebrauche beim Gottesdienst in moderne Noten übertr. u. m. rhythmisch-dynamischen Zeichen vers. Regensburg, Pustet. kl. 8°. 136 S. ℳ 5.50.

Bäuerle, Herm. Ausgaben d. vatikan. Chorals in moderner Choralnotation VI. — VIII. Hilfsausg. in moderner Choralnotation d. h. Ausg. m. Choralnoten auf 5 Linien im Violinschlüssel unt. Transposition in d. günstigste Tonlage, zugleich m. deutscher Übersetzg. der Texte u. Rubriken sowie m. Vortragszeichen u. Phrasierungs-Angaben vers. Graz, Verlh. „Styria". gr. 8°.

VI. 4 Choral-Credo aus d. Ordinarium Missae d. vatikan. Ausg. II, 11 S. ℳ 1. — VII. Missae Chorales 8 et 17. II, 5 S. ℳ 0.50. — VIII. Choral-Requiem. 11 S. ℳ 1.

Benedict, Frank Johnson. A scientific system of voice culture without exercises; vocal myths and superstitions eliminated by methodical application of correct physical, psychological and musical principles, with complete and definite directions of a practical nature. New York, John Church Co. 8°. 13+123 p. $ 1.

Bernard, M. et **L. Hébert.** Leçons de liturgie à l'usage des séminaires. T. 1. le Bréviaire et le Rituel. Paris, Berche et Tralin. 8°. VIII, 418 p.

Bourdon, A. Méthode de chant grégorien. Tours, Mame et fils. 8°. 168 p.

Bourdon, A. Essai pratique du rythmique grégorienne rationnelle spécialement adaptée à l'édition typique vaticane de 1908. Ebenda. 8°. 142 p. et tableau.

Brehm, Franz. Die Neuerungen im Missale. Zsgest. u. erläut. Regensburg, Pustet. gr. 8°. 452 S. ℳ 40.

Brehm, Fr. Synopsis additionum et variationum in ed. typ. missalis romani factarum. Ebenda. 16°. 389 S. ℳ 16.

Breu, Simon. Das elementare Notensingen f. höhere Lehranstalten zsgest. Erg.-Heft zu jedem Schulliederbuch. 7. verm. u. verb. Aufl. Würzburg, Univ.-Druckerei H. Stürtz. 8°. 92 S. ℳ 1.80.

Brockes, Barthold Heinr. Irdisches Vergnügen in Gott. (Hrsg. v. Wilh. Fraenger. Der 2. d. einmaligen Zweemanndrucke.) Hannover, Osw. Zweemann. gr. 8°. 104 S. Geb. ℳ 15.

Brower, Harriette Moore. Vocal mastery; talks with master singers and teachers; comprising interviews with Caruso, Farrar, Maurel, Lehmann and others. New York, Stokes. 8°. 292 p. pors. $ 3.

Bukofzer, M.* Vom Erleben d. Gesangstones. Berlin, S. Karger. gr. 8°. 49 S. ℳ 3.50.

[S.-A. a. d. W.: Passow u. Schaefer, Beiträge z. Anatomie, Physiologie, Pathologie u. Therapie des Ohres, der Nase u. des Halses. Bd. XV.]

Calm, Hans. Sprache u. Sprechen. (Kollegienhefte. 14. Bd.) Leipzig, Hirzel. 8°. 109 S. Geb. ℳ 22.

Cérémonial selon le rit romain, publié en fascicules, par A. Velghe. Ire série. Paris, Lethielleux. kl. 8°. 63 p.

Chevalier, U. Repertorium hymnologicum s. Abschnitt I.

Coolen, G. Petit cérémonial liturgique selon le rit romain. Paris, Gabalda. kl. 8°. 80 p.

Dölger, Franz Jos. Sol salutis. Gebet u. Gesang im christl. Altertum. Mit besond. Rücks. auf die Ostung in Gebet u. Liturgie. (Liturgiegeschichtl. Forschungen. In Verbind. m. d. Abteien Beuron, Emaus-Prag, St. Josef-Coesfeld, Maria Laach, Seckau hrsg. v. Fr. Jos. Dölger, K. Mohlberg, A. Rücker . . . . 4. u. 5. Aufl.) Münster, Aschendorffsche Verlh. Lex. 8°. XI, 342 S. ℳ 25.

Dumaine, Charles. Les Saints du canon de la messe .... Les prières de la messe et notices hist. sur la sainte vierge, les apôtres et les autres saints du canon. Paris, Tralin. 16°. XV, 445 p.

Engel, Ed. Stimmbildungslehre. Übungsstoff f. d. Unterricht im Sprechen. Hrsg. vom Verein z. Verbreitg. d. Stimmbildungslehre Prof. Engel's. 3. Aufl. Dresden, Pahl in Komm. 8°. 30 S. ℳ 2.
[Wird nur an die diplomierten Lehrer d. Vereins z. Verbreitg. d. Stimmbildungslehre Engels' direkt geliefert.]

Eschweiler, Franz. Der Chordirigent. Prakt. Ratgeber f. angeh. Dirigenten. (Tonger's Musikbücherei. 15. Bd.) Köln, Tonger. kl. 8°. 128 S. Geb. ℳ 3.

Felini, R. Il direttore di coro. Torino, S. T. E. N.

Forchhammer, Jörgen. Stimm- u. sprachphysiolog. Theorie u. Technik d. Singens und Sprechens in gemeinverständl. Darstellg., unter Mitarb. v. Viggo Forchhammer. Mit vielen Abb. Leipzig ('21), Breitkopf & H. gr. 8°. XVI, 564 S. ℳ 52.

Frenzel, Franz. Die Sprachpflege in d. Hilfsschule. Sprache, Sprachstörungen, Behandlungsmethoden, Artikulations- u. Schwerhörigenunterricht. (Handbuch d. Hilfsschulwissens. 3.) Halle, Marhold. gr. 8°. 114 S. m. 25 Abb. ℳ 11.

Fröschels, Emil. Untersuchungen über den harten u. d. weichen Stimmeinsatz bei Natur- u. Kunststimmen. Aus d. phonet. Laboratorium d. physiolog. Universitätsinstit. in Wien. (S.-A. aus d. Sitzungsberichten d. Akad. d. Wiss. in Wien. Mathem.-naturw. Klasse. Abt. III. 129 Bd.) Wien, Hölder in Komm. gr. 8°. 8 S. mit 5 Textfig. ℳ 6.

Fröschels, E. Singen u. Sprechen, ihre Anatomie, Physiologie u. Hygiene. Mit 24 Figuren. Leipzig u. Wien, Deuticke.
[Angezeigt u. besprochen in: Die Stimme, XV, S. 141.]

Fruttchey, Frank. Voice, speech, thinking .... supported by a volume on Health physical, mental, spiritual, intellectual and psychical. 2d ed., rev. and enl. Detroit, Mich., Music in America Publ. C. 8°. 225 p. $ 3.

Gastoué, A. Nouvelle méthode pratique du chant grégorien. 3e éd. Paris, J. Gabalda. 8°. 87 p.

Gott ist mein Lied. Entwurf einer Auswahl der gebräuchlichsten Gottesdienstlieder der hannoverschen Landeskirche. Osnabrück, F. Wunsch in Komm. kl. 8°. X, 170 S. Geb. ℳ 2.75.

Guardini, Romano. Vom Geist der Liturgie. 4. u. 5. umgearb. u. verm. Aufl. (Ecclesia orans. 1. Bdch.) Freiburg i. B., Herder & Co. kl. 8°. XVII, 99 S. ℳ 2.80.

Guéranger, Prosper. L'année liturgique. 16e éd. Tours, Mame et fils. kl. 8°. 499 p. [Derselbe.] L'année liturg. Le temps pascale. Ebenda. T 1. 19e éd. et 20e éd. T 2. 18e et 19e éd. kl. 8°. 634 p., 422 p.

Gutberlet, Konstantin. Die Meßfeier d. griechisch-kathol. Kirche. Regensburg, Manz. 16°. VII, 181 S. ℳ 3.

Gutzmann, Herm. Stimmbildung u. Stimmpflege. Gemeinverständl. Vorlesungen. Mit 57 Fig. 3., durchges. Aufl. München, Bergmann. 8°. VIII, 216 S. ℳ 18.

Haggada, La, ou Cérémonies religieuses des israélites pendant les deux premières soirées de Pâque. Trad. française de A. Crêhange. 10 éd. Paris, Kaan. IV, 112 p., grav. et musique.

Hahn, Reynaldo. Du chant. Paris, P. Lafitte. 16°. fr. 7,50.

Herwegen, Ildefons. Das Kunstprinzip d. Liturgie. 2. u. 3. Aufl. Paderborn, Junfermannsche Buchh. kl. 8°. 47 S. ℳ 1,20.

Hoffmann, Jos. Methodik des Schulgesangunterrichts. Ein Wegweiser z. Erteilg. d. Gesangunterrichts nach d. Ministerialerlaß vom 10. I. 1914. Berlin, Ashelm. gr. 8°. IV, 260 S. ℳ 32.

Hogrebe, Karl. Singende Jugend. 1. Tl. Saarlouis, Hausen Verlagsgesellschaft. 8°. IV, 140 S. ℳ 6.

Iffert, August. Sprechschule f. Schauspieler u. Redner. 3., durchges. Aufl. (Breitkopf & H's Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. III, 98 S. ℳ 3.

Jendrossek, Karl. Anleitung z. Durchnahme d. Lieder u. Übungen in der Volksschule, nach d. minister. Bestimmungen f. d. Gesangunterricht vom 10. I. 1914. Im Anschluß an B. Kothe-Jendrosseks „Sängerlust" geschrieben, m. e. reichh. Übungsstoff f. alle Stufen ..... 2., erweit. Aufl. Breslau, Goerlich. 8°. VII, 158 S. ℳ 2.50.

Johner, Dom. Cantus ecclesiastici s. Abschnitt IV unter Kirchenmusik.

Kalthoff, Franz. Stimmbildg. in Sprache u. Gesang. Für d. unterrichtl. Gebrauch in höheren Schulen, Konservatorien u. ähnl. Anstalten. Düsseldorf, Schwann. 8°. IV, 100 S. m. Abb. ℳ 6.50.

Kayser, Karl. Singebüchlein. 2. Tl. Saarlouis, Hausen. 8°.

2. Lehr- u. Stoffverteilungsplan f. d. einzelnen Stufen, Jahrgänge u. Wochen, f. d. Gesangunterr. i. d. Volksschulen, m. Angabe der wichtigsten Stimmbildungs-, Treff- u. rhythm. Übungen, ihrer Behandlung u. s. w. 68 S. ℳ 2.

Kewitsch, Willi. Stimmbildung durch Luftmassage. Neue Wege für Fachsänger u. Stimmkranke. Berlin-Wilmersdorf, Selbstverlag (Pommersche Str. 28.) ℳ 2.

Kösporers Leitfaden beim Gesangunterricht f. d. Hand d. Schüler in Mittelschulen, Instituten u. s. w. 11., nach d. Bestimm. der neuen Schulordnung v. 30. V. 1914 umgearb. Aufl. v. Herm. Meilbeck. Freising, Datterer & Cie. kl. 8°. III, 90 S. ℳ 3.

Kyriale seu ordinarium missae juxta editionem Vaticanam a SS. PP. Pio X evulgatam. Ed. X. Regensburg, Pustet. gr. 8°. III, 148 S. ℳ 3,50.

Langdon, St. Herb. Sumerian liturgies and psalms. (Pubs. of the Babylonian section, v. 10. no. 4.) Philadelphia, Univ. of Penn. [New York, Appleton.] 4°. 231—351 p. $ 5.

Leduc, C. Catéchisme liturgique. Tours, Mame et fils. kl. 8°. 479 p. fr. 7,50.

Lehmensick, Fritz. Kernlieder d. Kirche in Stimmungsbildern. 4. veränd. Aufl. Dresden, Bleyl & Kaemmerer. gr. 8°. XV, 172 S. ℳ 9.

Lhoumeau, Ant. Les chants métriques (hymnes, séquences et tropes). Lyon ('19), Janin frères. 8°. 107 p. fr. 4.

Lidzbarski, Mark. Mandäische Liturgien. Mitgeteilt, übers. u. erkl. (Abhandlgn. der kgl. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen. Philolog.-histor. Kl. N. F. 17. Bd., 1.) Berlin, Weidmannsche Buchhdlg. Lex. 8°. XXVI, 295 S. ℳ 30.

Liebing, Arno. Lerne gesundheitsgemäß — klang- u. lautrichtig — sprechen. Zur Aufklärg f. Stimmleidende u. Freunde einer vernunftgemäßen Ausbildg. d. Stimme in Sprache u. Gesang. Im Auftr. d. „Vereins z. Verbreitg. d. Stimmbildungslehre" Prof. Engels verf. 2. Aufl. Dresden, E. Pahl in Komm. 8°. 55 S. m. 1 Bildn. u. 1 Taf. ℳ 4,50.

Livre, Le, du chrétien. Missel et Vespéral très complets. Parties principales latin-français. 5e éd. Tours, Mame et fils. 16°. XLV, 1135 p.

Maerz, Gustav. Grundlagen d. Tonbildung. Stimmphysiolog. Studien. Method. Leitfaden d. Stimmerziehg. m. vielen Übungsbeispielen u. Abb. Offenbach, André. 8°. III, 52 S. u. Titelbild. ℳ 9.

Martienssen, Franziska. Die echte Gesangskunst. Dargest. an Johannes Messchaert. 2. Aufl. d. Buches „Johannes Messchaert". Berlin, B. Behrs Verl. 8°. 104 S. m. 1 Abb. ℳ 6,50.

McLellan, Eleanor. Voice education. New-York, Harper. 8°. XII, 123 p. $ 1,75.

Messe, Die gnostische (kathol.). (Ecclesiae gnosticae catholicae canon missae.) (Ordo templi orientis.) Aus d. Orig.-Text. d. Baphomet übertr. in die deutsche Sprache v. Merlin Peregrinus. [Basel], Verlag d. Oriflamme. (Schmiedeberg, Baumann. 8°.) 41 S. ℳ 10.

Messe, La sainte, selon le rite maronite (expliquée et traduite). 2e éd. Paris ('19), Durand. 16°. 40 p.

Misa, La santa, y sus ceremonias o explicación de su sentido místico y litúrgico. Obra escrita originalmente en Holandés por un padre del Orden de Predicatores. Arreglada para los países de lengua castellana por el R. P. Vicente González. Adornada con grabodos. Freiburg i. B., Herder & Co. 8°. XII, 131 S. ℳ 4.

Mosher, Jos. A. The effective speaking voice; with pages for practical application. New York, Macmillan. 8°. 19+274 p. $ 2,50.

Nelle, Wilh. Schlüssel z. evangel. Gesangbuch f. Rheinland u. Westfalen. Die 580 Lieder dieses Buches nach Geschichte, Gehalt u. gottesdienstl. Verwertung dargest. 2. Aufl. [Anastat. Neudr.] Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. XVI, 398 S. ℳ 15.

Oberländer, Heinr. Übungen z. Erlernen e. dialektfreien Aussprache. 11., unveränd. Aufl. Mit e. Anh.: „Übungen in d. richt. Anwendg. d. Tonfarben", „Regeln f. d. Vortrag". München ('21), Bassermann. 8°. IV, 222 S. Geb. ℳ 28.

Palfray, L. Le saint sacrifice de la messe. Paris, Libr. St. Paul. kl. 8°. V, 71 p.

Paul, Thdr. Systemat. Ton- u. Stimmbildung f. Singen u. Sprechen. 1. u. 2. Tl. Breslau, Handel. gr. 8°.

1. Theoret. Tl., m. e. Beitrag v. Alfred Guttmann. 48 S. ℳ 2,80. — 2. Prakt. Tl. III, 73 S. m. Fig. Beide Tle. geb. als Lehrer-Ausg. ℳ 8,40. [Desgleichen]. Schülerheft. Ebenda. gr. 8°. 24 S. m. Fig. ℳ 6.

Petrich, Herm. Unser geistliches Volkslied. Geschichte u. Würdigg. lieber alter Lieder. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. XII, 256 S. ℳ 17.

Platzweg, Carl. Betrachtgn. üb. d. hl. Messe f. Priester u. Laien. 3. Aufl. Paderborn, Junfermannsche Buchh. kl. 8°. 500 S. ℳ 4.

Proschowsky, Franz. Om Sangkunst. Aarsag og virkning. Overs. fra Engelsk. Kopenhagen ('19), Skandin. Musikforlag.

Reinecke, W. Die Kunst der idealen Tonbildg. Leitfaden für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger, Konservatorien u. Seminare. Mit 20 Abb. 4., umgearb. Aufl. Leipzig ('19), Dörffling & Franke. 8°. 145 S. ℳ 8.

Rensing, Gregor. Die Behandlung kathol. deutscher Kirchenlieder. Lehrbeispiele u. Unterrichtsentwürfe. 2. u. 3. verb. Aufl. Köln, Bachem. gr. 8°. 154 S. ℳ 18.

Réthi, Leop. Kehlkopf u. Singstimme. Hygiene des Gesanges. Wien, Perles. gr. 8°. 16 S. m. 5 Fig. ℳ 2.

Ricci, V. La tecnica del canto. Livorno, Giusti.

Rutz, Klara u. **Ottmar Rutz.*** Typenstimmbildung, zugleich d. neue Ausdruckskunst f. Bühne u. Konzert. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 94 S. ℳ 10.

Scheidemantel, Karl. Stimmbildung. 7. Aufl. (Bücherei prakt. Musiklehre. Herausgegeben von Arnold Schering.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. IV, 107 S. ℳ 4,50.

Schiegg, Anton. Allgemeine Schule d. Stimmerziehg. Die Ausbildung u. Pflege d Sprech- u. Singstimme auf exakter Grundlage in ihrem Was, Wie u. Warum dargestellt. München, Bayer. Druckerei u. Verlagsanstalt. gr. 8°. IV, VI, 111 S. m. Abb. u. 1 Bildnis. ℳ 8,50.

Schiegg, Anton. Das deutsche Lied, wie ich es nach Noten singen lerne. Grundlegende Gesangsch. f. Schule u. Haus. Bearb. u. hrsg. München ('21), Oldenbourg. 8°. 55 S. ℳ 3,60.

Schmidt, Heinr. Der gemischte Chor auf natürl. Grundlage. Ein- u. mehrstimmige Übungen z. Einführg. in d. gebräuchlichsten Tonarten u. Rhythmen. M. e. Abh. üb. Stimmbildg. v. Heinrich Frankenberger. München, Oldenbourg. 8°. 88 S. ℳ 5.

Schmidt, H. Die Register d. menschl. Stimme u. ihre Behandlung. Kurzgef. Anleitg. z. Ausbildg. v. Singstimmen f. Lehrer u. Vereinsleiter u. z. Selbststud. Hagen, Buchh. Brokonier in Komm. 8°. IV, 31 S. ℳ 3,50.

Schott, Anselm. Das Meßbuch der hl. Kirche (missale romanum) lateinisch u. deutsch m. liturg. Erklärgn. Für die Laien bearb. 21. Aufl. Freiburg i. B., Herder & Co. kl. 8°. XXXII, 800 u. 223 S. m. 1 Titelb. ℳ 9.

Schrutz, Demetrius. Die Kunst d. Sprechens u. Vortrags. Ein Buch für Lernende u. Lehrende üb. Atemgymnastik, Stimmbildg., Sprechtechnik, Redekunst, Deklamation u. freie Rede. (Max Hesse's illustr. Handbücher. 61. Bd.) Berlin, M. Hesse. kl. 8°. VIII, 260 S. Geb. ℳ 13.

Siebs, Thdr. Deutsche Bühnenaussprache. Nach d. Beratungen z. ausgleichenden Regelung d. deutschen Bühnenaussprache, die im April 1898 in Berlin unter Mitw. von Graf v. Hochberg, Freih. v. Ledebur, Dr. Tempeltey, Prof. Dr. Siewers, Prof. Dr. Luick, Prof. Dr. Siebs stattgefunden haben, bearb. 12. Aufl., d. Gesang berücksichtigend u. m. kurzem Aussprachewörterbuch. Bonn, Ahn. gr. 8°. 252 S. Geb. ℳ 13.

Smend, Julius. Die röm. Messe. (Religionsgeschichtliche Volksbücher f. d. deutsche christl. Gegenwart. 4. Reihe: Kirchengeschichte. 32/33. Heft.) Tübingen, Mohr. 8°. VII, 64 S. ℳ 1.

Soengen, Ludw. Meß- u. Vesperbuch der kathol. Kirche. Belehrungen üb. d. Liturgie u. die kirchl. Zeiten. 3., verm. Aufl. Kevelaer, Butzon & Bercker. 16°. 1032 u. 80 S. m. Abb. u. Titelbild. Geb. ℳ 20.

Springer, Maximilianus. Psalmi vesperarum et completorii pro omnibus dominicis et festis duplicibus ac pro officio defunctorum. Juxta ed. typ. vaticanam in quibus concordantiae verborum et melodiae in clausulis diligenter providit Springer. (Ausg. m. Choralnoten.) Ed. IV. Regensburg, Pustet. 8°. IV, 235 S. ℳ 9.

Texte, Kleine, f. Vorlesungen u. Übungen. Hrsg. v. Hans Lietzmann. 144. Bonn, Marcus & Weber. 8°.

Texte, Liturg. XI. Taufe u. Firmung nach d. röm. Missale, Rituale u. Pontificale hrsg. v. J. Herwegen. 44 S. ℳ 3.

Wenk, Walter. Singe dich gesund! Die Heilung d. katarrhal. Erkrankungen v. Lunge, Kehlkopf, Rachen und Nase nach biolog. Grundsätzen. Mit e. Geleitw. v. Siegfried. Leipzig, Matthes & Thost. 8°. 45 S. ℳ 3.

Wolff, J. J. Der Gesangunterricht in der Volksschule nach d. ministeriellen Lehrplan vom 10. I. 1914. Ein Begleitwort zu dem „Liederschatz f. Volksschulen". Kreuznach, K. Scheffel. 8°. VIII, 89 S. ℳ 5.

Wronski, T. e V. Vitone. Il cantante e la sua arte. Voce, mimica, truccatura. Milano, Hoepli.

Zehme, Albertine. Die Grundlagen künstler. Sprechens u. Singens. Mit völl. Entlastung des Kehlkopfes. Für den Selbstunterricht. Leipzig, C. Merseburger. Lex. 8°. 40 S. ℳ 6.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Apian-Bennewitz, P. O. Die Geige. Umfassend: Die Grundzüge d. Akustik, d. Geschichte d. Bogeninstrumente u. e. ausführl., beschreibende u. bildl. Darstellg. d. Anfertigung d. Geige u. verwandter Streichinstrumente aller Art nebst ihrer Bestandteile. Hrsg. v. Otto Möckel. 2., völlig neubearb. u. erw. Aufl. Leipzig, B. F. Voigt. Lex. 8°. VIII, 416 S. m. 174 Textabb. u. 7 Taf. ℳ 50.

Armellino, G. Der Klavierstimmer, enthalt. e. kurzgefaßte Beschreibung des Klaviers, die Lehre v. d. Stimmung u. d. Technik des Stimmens, nebst einer Anweisung zur Ausbesserung, Erneuerung, Behandlung u. Beurteilg. des Instruments. Zum Selbstunterr. f. angeh. Klavierstimmer sowie für alle Klavierbesitzer. Mit 11 Textabb. u. zahlr. Notenbeisp. 17., erweit. Aufl. v. Rob. Hannemann. (Die Werkstatt. Eine Sammlg. v. Hilfs- u. Lehrbüchern f. d. gesamte deutsche Handwerk u. Gewerbe. Hrsg. v. erfahrenen, in d. Praxis stehenden Fachmännern. 32. Bd.) Leipzig, B. F. Voigt. gr. 8°. VIII, 70 S. ℳ 5.

Baudet-Manget, A. Guide du Violiniste. Oeuvres choisies pour violon ainsi que pour alto et musique de chambre. Lausanne, Foetisch Frères.

Breithaupt, R. M. Die natürl. Klaviertechnik. (Systemat. Darstellg. d. kunstgemäßen Klavierspiels auf natürl., psychophysiolog. Grundlage, m. bes. Berücks. d. Schwungkraft, Schwerkraft u. Druckkraft d. gesamten Spielkörpers. Mit zahlr. photograph. Abb., Zeichnungen und Notenbeispielen.) 3. Tl. Leipzig, Kahnt. 31×24 cm.

3. Praktische Studien. Übungen u. Vortragsstücke f. Entwicklg. d. Schwungkraft, Schwerkraft u. Druckkraft d. gesamten Spielkörpers. II. 188 S. ℳ 8.

Brower, Harriette Moore. Self-help in piano study; practical lessons in piano technic, and plain talks with piano teachers and students. New York, Stokes. 8°. IX, 229 p. front. music. $ 1,50.

Caland, Elisab. Das künstler. Klavierspiel in seinen physiologisch-physikal. Vorgängen nebst Versuch e. prakt. Anleitung z. Ausnutzung seiner Kraftquellen. Mit 30 Abb. 2. Aufl. Magdeburg ('19), Heinrichshofen. gr. 8°. VIII, 104 S. ℳ 9.

Capra, M. Psico-fisiologia, Pianoforte, Tob. Matthay. Appunti polemico-pianistici di un autodidatta sessantenne. Con ritr., 8 tav., 26 fig. e varii esempî mus. Torino, S. T. E. N.

Christ-Iselin, W. Zur Frage d. Cremoneser Geigenlackes. Eine Hypothese. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. XII, 72 S. mit 1 Titelb. ℳ 4.

Grimson, S. B. and Cecil Forsyth. Modern violin-playing. New York, H. W. Gray Co. 8°. 97 p. il. $ 1,50.

Habekost, Alfr. Ein wohlgemeinter Rat u. Mahnruf an klavierspielende Musikliebhaber (Dilettanten). Leipzig ('19), Otto Weber. kl. 8°. ℳ 0,60.

Hannemann, Rob. Der Klavierstimmer siehe Armellino, G.

Heumann, Hugo. Das Violoncello-Spiel. Anleitg. zu sicherem Greifen u. lockerer Bogenführung. Eine pädagog.-technische Studie. Leipzig, C. Merseburger. ℳ 3.

Karg-Elert, Sigfr.* Die Kunst d. Registrierung. Ein Hand- u. Nachschlagebuch für Spieler aller Harmoniumsysteme. Op. 91. 23. u. 24. Lfg. 2. Tl.: Das Saugluftsystem. Berlin, C. Simon. 31,5×24,5 cm. S. 209 bis 220 u. Notenbeil. 30 S. ℳ 3,20 und S. 221–250. ℳ 5.

Kühn, Elsbeth. Breithaupt-Technik u. Anfängerunterricht. Eine Einführg. in Rud. M. Breithaupts natürl. Klaviertechnik bezüglich ihrer Anwendbarkeit beim Anfangsunterricht im Klavierspiel. Leipzig ('21); Kahnt. 8°. 79 S. ℳ 4.

Matthay, T. La rotazione dell avambraccio al pianoforte. Torino, S. T. E. N. L. 5.

Metzner, Curt. Kunst u. Wissenschaft im Geigenbau. Zeitgemäße Randbemerkgn. e. Nichtfachmanns. Frankfurt a. O., Bratfisch. [Angez.: Zeitschr. f. Instrumentenbau. 40. Jg. S. 1056.]

Montagu-Nathan, M. The orchestra; and how to listen to it. New York, Dutton. 8°. 129 p. music. pls. diagrs. $ 2.

Moser, Andreas.* Methodik des Violinspiels. 1. Tl. Von der Bogenführg. u. d. Verrichtungen d. rechten Armes. — 2. Tl. Von der linken Hand u. d. Verrichtungen ihrer Finger auf d. Griffbrett. (Bücherei prakt. Musiklehre. Hrsg. von Arnold Schering.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 55 S. u. 75 S. Je ℳ 4.

Nevin, G. Balch. A primer of organ registration; with numerous ill. and a dictionary of organ stops. Boston, Ditson Co. 8°. XI, 95 il. $ 1,50.

Pfeiffer, Walter. Taste u. Hebeglied des Klaviers. Eine Untersuchung ihrer Beziehungen im unmittelbaren Angriff. Mit 39 Zeichnungen. Leipzig, P. de Wit. ℳ 7,50.

Ramsay, Robert E. Effective house organs; the principles and practice of editing and publishing succesful house organs. New York, Apleton. 8°. XII, 361 p. il. $ 3,50.

Reuffurth, Eduard und Adele Reuffurth. Die Technik d. Klavierspiels. Ein neuer Weg. Mit 32 Abb. u. 64 Notenbeispielen. Kassel, Gebr. Gotthelft. 24×28 cm. 50 S. ℳ 10.

Ritter, Thdr. Die Mandoline. Was jeder Anfänger des Mandolinen- od. Gitarrespiels wissen muß! Ein Ratgeber f. Anfänger u. Freunde des Saitenspiels als Propagandamittel zur Hebung desselben u. z. Beseitigung d. herrschenden Übelstände, m. einem Führer durch d. Mandolinen-Literatur. Leipzig, Hofmeister. 8°. 20 S. ℳ 0,30.

Ruth-Sommer, Herm. Alte Musikinstrumente. Ein Leitfaden f. Sammler. Mit 142 Abb. u. 5 Taf. 2. erw. Aufl. (Bibliothek f. Kunst- und Antiquitätensammler. 8. Bd.) Berlin, R. C. Schmidt & Co. 8°. 214 S. Geb. ℳ 25.

Sachs, Curt.* Altägyptische Musikinstrumente. Mit 20 Abb. (Der alte Orient. 21. Jahrg. 3. u. 4. Heft.) Leipzig, Hinrichs. gr. 8°. 24 S. ℳ 1,80.

Sachs, Curt.* Handbuch d. Musikinstrumentenkunde s. Abschnitt IV unter Handbücher.

Scherrer, Heinr. Eine verlorengegangene Kunst. Wissenswertes über Lauten- u. Gitarrenbau. Leipzig ('19), Hofmeister. 8°. 43 S. ℳ 2.

Seitz, Karl. Handwörterbuch f. d. Klavierspieler s. Abschnitt I.

Sommer, Herm. Die Laute in ihrer musikgeschichtl., kultur- u. kunsthistor. Bedeutung. Eine Bildmonographie. Berlin, Köster. gr. 8°. 88 S. u. 96 S. Abb. Geb. ℳ 30.

Steinhausen, F. A. Die Physiologie d. Bogenführung auf den Streich-Instrumenten. 4. Aufl. Hrsg. v. Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XVIII, 166 S. m. Fig. ℳ 10.

Wolff, F. Die Glocken d. Provinz Brandenburg u. ihre Gießer. (Denkmalarchiv der Prov. Brandenburg.) Berlin, Der Zirkel. 8°. 208 S. ℳ 30.

Zuth, Jos.* Das künstler. Gitarrespiel. Pädagog. Studien. (2. verm. Aufl.) Leipzig, Hofmeister. Lex. 8°. 77 S. ℳ 7,50.

Zuth, Jos. Simon Molitor und die Wiener Gitarristik s. Abschnitt V unter Molitor.

IX.

Ästhetik. Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Autorrechte. Belletristik.

Adler, Guido. Wiener Musikfeste. Beratung am 27. II. 1919 im Stadtratsaale. Wien ('19), Waldheim-Eberle A. G. (Wien, Universal-Ed.) gr. 8°. 8 S. ℳ 0,25.

Amy-Sage. La musique de l'esprit. Démonstration des huit modes parfaits et de l'harmonie prototype de la musurgie. Paris, Edition du voile d'Isis. 16°. 36 p. fr. 2.

Bauer, Hannes. Korrekturen zum Melodram. Leipzig, Speka-Verl. 8°. 19 S. ℳ 1,80.

Bekker, Paul. Die Weltgeltung d. deutschen Musik. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 50 S. ℳ 3,60.

Berly, Jules. Le violon prophétique, conte littéraire musical pour violon, avec acc. de piano. Conte littéraire seul. Nice, chez l'auteur. 8°. 4 p. fr. 0,50.

Bischoff, Erich. Die Mystik u. Magie der Zahlen. Zahlenmystik des Himmels, der Musik, der Natur, d. menschl. Lebenslaufs, d. Geschichte u. d. Geisteslebens. Die Magie der Zahlenfiguren, ihre Bedeutung für Verständnis u. Berechnungen v. Vergangenheit u. Zukunft...... (Geheime Wissenschaften. Bd. 20.) Berlin, Barsdorf. 8°. 248 S. ℳ 12.

Blessinger, K. Die musikal. Probleme siehe Abschnitt IV.

Brasch, Georg. Tonkunst u. Wirklichkeit. München, Zierfuß.

Budzinski, Rob. Erziehg. z. Kunst. Hartenstein, Greifenverl. kl. 8°. 18 S. ℳ 1,65.

Capeller, L. M. K. Gedanken z. Frage der Kunsterziehung an allgemein bildenden Schulen. (Kunstpädag. Monographien. Hrsg. v. L. M. K. Capeller. Bd. 1.) München, Schule u. Kunst. gr. 8°. 24 S. m. Abb. ℳ 2.

Chabaud, Georges. La propriété industrielle littéraire et artistique et les traités de paix. Nancy-Paris-Strasbourg ('21), Berger-Levrault. 8°. XIII, 120 p. fr. 15.

Clark, Frances Elliott. Music appreciation for little children, in the home, Kindergarten, and primary schools; designed to meet the needs of the child mind during the sensory period of development; to be used with the Victrola and Victor records. Camden, N. J., Educ. Dept., Victor Talking Machine Co. 8°. 175 p. il. $ 1.

Closson, E. Éléments d'esthétique musicale. Bruxelles, Katto.

Cohn-Hendel, Meta. Melodien. 13 Radierungen üb. musikal. Motive, m. e. Einführung „Musik u. Landschaft" von Oscar Bie. Berlin ('21), Wohlgemuth & Lißner. 53×37 cm. 13 Beil. m. 6 S. Text. In Halbleinw.-Mappe ℳ 850, bessere Ausführungen ℳ 1200 u. 1500.

Ehmcke, F. H. Zur Krisis d. Kunst. Ein Beitrag zu Münchener Kunstschulfragen in ihrer symptomat. Bedeutg. f. d. deutsche Kunsterziehg. Jena, Diederichs. 8°. 41 S. ℳ 5.

Einführung* in die Kunst der Gegenwart v. Max Deri. Max Dessoir. Alwin Kronacher. Max Martersteig. Arnold Schering. Oskar Walzel. 2. Aufl. Leipzig, E. A. Seemann. Lex. 8°. (IV) 178 S., 48 Abb. auf 12 Taf.
[Darin: Schering, Arnold. Die expressionistische Bewegung in der Musik. S. 139—161.]

Eisenmann, Alexdr. Das Musikstudium. Ratgeber bei d. Berufswahl. Winke f. d. Musikstudierenden. 2. gänzlich neubearb. Aufl. (Auers Schriften f. musikal. Bildg. 1. Heft.) Stuttgart, Auer. kl. 8° 40 S. ℳ 2,60.

Frings, W. Erfasse die Schönheit deines Volksliedes, deutsches Volk! Ästh., geschichtl. u. zeitgemäße Gedanken z. Neuerweckung u. Pflege d. deutschen Volksliedes. Regensburg, Pustet. 8°. 158 S. ℳ 8.

Ganghofer, Ludw. Der Geigenmacher von Mittenwald. Dorfkomödie i. 3 Aufz. Bühnenfassg. v. Hans Neuert. 5. Aufl. Stuttgart, Bonz & Co. 8°. 89 S. ℳ 6.

Grillparzer, Franz. Der arme Spielmann. Mit 12 Orig.-Lithogr. Wien, Schroll & Co. 16°. 127 S. Geb. ℳ 10. [Dasselbe.] (Hausens Bücherei. Nr. 94.) Saarlouis, Hausen Verlagsgesellschaft. kl. 8°. 71 S. Geb. ℳ 3.

Grunsky, Karl. Das Christus-Ideal in der Tonkunst s. Abschnitt IV unter Musik, Die.

Harburger, W. Die Metalogik. Logik des überbegreifl. Denkens. Begründg. e. exakten Phänomenologie. Die musikal. Logik. Geometrie der Empfindungen. München ('19). Berlin, Verlag f. „Kulturpolitik". gr. 8°. XV, 336 S. m. 1 Tab. ℳ 28.

Hartmann, Henry Gottl. Aesthetics; a critical theory of art. Columbus, Adams & Co. 8°. 250 p. $ 1.25.

Hauer, Josef. Vom Wesen des Musikalischen. Wien, Waldheim-Eberle. gr. 8°. 66 S. m. Fig. u. 4 S. Abb. ℳ 7.

Höckner, Hilmar. Die Individualisierung d. Spieler. Eine ästhet. Betrachtung z. Hausmusik. (Musikal. Kultur. Flugschriften, hrsg. v. d. Musikpädagog. Zentrale freier Arbeitsgemeinschaften a. deutsch. Schulen. 2. Heft.) Wolfenbüttel, Zwissler in Komm. gr. 8°. 16 S. ℳ 3,50.

Hoffmann, E. T. A. Musikalische Novellen, mit Bildern. München, Holbein-Verl. gr. 8°. 48 S. Geb. ℳ 15.

Klose, Rudolf.* Das Gehirn eines Wunderkindes (des Pianisten Goswin Sökeland). Ein Beitrag zur Lokalisation d. musikal. Talentes im Gehirn. [Leipziger] Dissertation. Sonderabdr. aus der Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie. (Bd. 48.) Berlin, S. Karger. Lex. 8°. 45 S. m. 7 Taf. M. 6.

Korngold, Jul. Deutsches Opernschaffen d. Gegenwart. Krit. Aufsätze. Wien ('21), Leonhardt-Verlag. 8°. VII, u. S. 5—376. ℳ 49.

Kümmel, Konrad. Die vier Musikanten. Volkserzählungen. 17.—23. Taus. Freiburg i. B., Herder & Co. kl. 8°. IV, 86 S. Kart. ℳ 3,80.

Landsberger, Franz. Impressionismus und Expressionismus. Eine Einführung in das Wesen d. neuen Kunst. Mit 24 Abb. 3. Aufl. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 8°. 48 S. Geb. ℳ 6.

Martersteig, Max. Das Theater im neuen Staat. Kulturaufgaben. 2 Reden z. Zeit. Berlin, Vereinigg. wissenschaftl. Verleger. 8°. 83 S. ℳ 7.50.

Mauclair, Camille. Essais sur l'émotion musicale. T. 1. 2. Paris, Fischbacher. 8°. Je fr. 7.

T. 1. La religion de la musique. 11 édit. ('21), IX, 280 p. T. 2. Les héros de l'orchestre. ('19), VIII, 230 p.

Möller, Walter. Musik-Verständnis f. Jedermann. Mit vielen Abb. u. Noten-Beispielen. Oranienburg ('21), W. Möller. kl. 8°. 108 S. ℳ 6.

Moos, Paul.* Die deutsche Ästhetik d. Gegenwart m. bes. Berücksichtigung der Musikästhetik. Versuch e. kritischen Darstellung. (1. Bd.) Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8°. 484 S. ℳ 35.

Müller, Edmund Jos. Die Musikpflege im neuen Deutschland. (Frankfurter zeitgemäße Broschüren. Hrsg. v. Ernst Breit. 38. Bd. 9. Heft.) Hamm ('19), Breer & Thiemann. gr. 8°. S. 225—248. ℳ 0,50.

Musikinstrumentenarbeiter, Die, ihre wirtschaftliche Lage und ihre Organisationsverhältnisse. Protokoll d. Verhandlungen der 3. Branchenkonferenz am 11. u. 12. 1. 1920 z. Berlin. Berlin, Verlagsanstalt d. Deutschen Holzarbeiter-Verbandes [Leipzig, Thomas in Komm.] 8°. 20 S. ℳ 1.

Neugestaltung, Die, der Musik-Akademie. Wien, Staats-Akad. f. Musik u. darstellende Kunst. gr. 8°. 59 S. ℳ 2.

S.-A. a. d. Jahresber. d. Staatsakad. f. Musik u. darstell. Kunst in Wien f. d. Studienj. 1918/19.

Oehmke, Helmut. Studien z. künstler. Urheberrecht. (Motiv, Regie, darstell. Kunst.) Greifswald. (Spandau, H. Mund.) 8°. 54 S. ℳ 5.

Pannier, Karl. Die Urheberrechtsgesetze an Werken der Literatur u. der Tonkunst, an Werken d. bild. Künste u. d. Photographie u. an Mustern u. Modellen, nebst d. wichtigsten Ausführungs- u. Ergänzungsbestimmungen u. d. revid. Berner Übereinkunft. Textausg. mit kurzen Anmerkgn. und Sachreg. 5., bis Ende 1919 fortgef. Aufl. (Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 4237, 4237 a.) kl. 8°. 132 S. Je ℳ 1,45.

Perez, Iizchok-Leib. Musikalische Novellen. Mit 5 Orig.-Lithogr. Berlin, Verlag f. jüd. Kunst u. Kultur. F. Gurlitt. Lex. 8°. 64 S. m. 5 Taf. Geb. ℳ 50.

Pfitzner, Hans. Die neue Ästhetik d. musikal. Impotenz. Ein Verwesungssymptom? 4.—7. Taus. München, Süddeutsche Monatshefte. 8°. 156 S. ℳ 5.

Prüfer, Arthur. Musik als tönende Faust-Idee. Leipzig, Steingräber-Verlag. gr. 8°. 68 S. ℳ 3.

Rabich, Ernst. Der künftige Musikunterricht an der höheren Schule. Ein Reformvorschlag. (Frdr. Manns pädagog. Magazin. 778. Heft.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. 22 S. ℳ 0,80.

Rheiner, Walter. Der inbrünst. Musikant. Eine lyr. Szene. 2. Taus. [Das neuste Gedicht. 28. Heft.) Dresden, Kaemmerer. 8°. 11 S. ℳ 1.80.

Riehl, W. H. Der Stadtpfeifer. Für den Schulgebrauch hrsg. v. Karl Schmid. (Kochs deutsche Klassikerausgaben. 68. Bd.) Nürnberg, C. Koch. kl. 8°. 72 S. ℳ 2.

Rolland, Romain. Af vor Tids Musik. Uebers. v. O. u. Erik Abrahamsen. Kopenhagen, Levin & Munksgaard. 8°. 173 S.

Schaching, Otto v. Der Geigenmacher von Mittenwald. Erzählung aus d. 17. Jahrh. 5. Aufl. Regensburg, Manz. 8°. 152 S. m. Titelb. ℳ 2.

Schmitz, Eugen. Das Madonnen-Ideal in d. Tonkunst s. Abschnitt IV unter Musik, Die.

Seashore, Carl E. The psychology of musical talent. Boston, Silver, Burdett & Co. 8°. 16 + 288 p. front. il. diagrs. $ 2,40.

Seymour, Harriet A. What music can do for you, a guide for the unitiated. New York, Harper. 8°. 215 p. $ 2.

Simpson, Eugene E. America's position in music. Boston, Four Seas. 8°. VI, 53 p. $ 1.

Sirén, O. Essentials in art. New York, Lane. 8°. X, 157 p. $ 3,50.

Spalding, Walter Raymond. Music; an art and a language. Boston, A. P. Schmidt Co. 8°. IV, 342 p. il. music. $ 2,50.

Système des beaux-arts rédigé pour les artistes en vue d'abréger leurs réflexions préliminaires, par l'auteur des Propos d'Alain. Paris, Editions de la Nouvelle Revue française. 8°. 335 p. fr. 20.

Thayer, William Roscoe. The art of biography. New York, Scribner. 8°. 155 p. $ 1,50.

Tumarkin, Anna. Die romant. Weltanschauung. Bern, P. Haupt. gr. 8°. III, 147 S. ℳ 10.

Voigt, A. Excursionsbuch zum Studium d. Vogelstimmen. Prakt. Anleitg. z. Bestimmen d. Vögel nach Lauten, Wohnorten, Haltung u. Bewegungsformen. 8. verm. u. verb. Aufl. Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. 297 S. Geb. ℳ 20.

Volkelt, Johs. Das ästhetische Bewußtsein. Prinzipienfragen d. Ästhetik. München, C. H. Beck. gr. 8°. VI, 228 S. ℳ 28.

Wassermann, Jak. Das Gänsemännchen. 61.—66. Taus. Berlin, S. Fischer. 8°. 600 S. ℳ 20.

Weiß, Berthold. Die Entwicklung in der Kunst u. ihr Ende. Berlin, Schildberger. 8°. 32 S. ℳ 1,50.

Weißmann, Adolf. Der klingende Garten. Impressionen üb. d. Erotische in d. Musik. Mit 10 Bildbeigaben. Berlin, Neue Kunsthandlung. gr. 8°. 62 S. Geb. ℳ 22.

Yont, Rose. The value of music in education. Boston, Badger. 8°. 353 p. (10 p. bibl.) $ 3.

C. G. Naumann G. m. b. H. Leipzig

